

frakcija

No. 26 / 27

MAXWELL

MCKENZIE

ETCHELLS

SHARIFI



Nakon nekoliko godina, jedna nova Frakcija ponovno nastupa istim stanim, barem po tome što teme ovoga puta na čini pokrenuo sadržaj. Zastupljeni problemstima postavljajući prethodnih izdanja (# 19 ENERGY, # 20/21 GLUMAC I KAO AUTOR, # 22/23 RADIKALIZMI ISTOČNE EUROPE, # 24/25 SPONTANITET, DOGAĐAJNOST, IMPROVIZACIJA), u posljednje smo vrijeme zabilježili neki fenomeni, predstave, imena i pripreme koji su izmicali zahvatu običnih tema. No umjesto da odražavaju propušteno, novi dvostruki radije najavljuju neke buduće Frakcije, kojima bi naslovi mogli biti: neo-naturalizam ili što misli teatre (Maxwell Jelčić & Rajković), navigiranje narativa (Etchehi), dječja na sceni (Indoli), insceniranje opscenog (Performing Unit), hiper-teatar (Brezovic), grupe dinamičke (Forced Entertainment, Eko-scena, BADco.), alternativne afektive (Le cheval, Theatre des femmes), izvedbe demokracije, strahom performansa (McKenzie). Priloge a konferencije VAGUE VOLATILE INCOMPREHENSIBLE održane u studenom 2002. u Zagrebu objavljujemo u sljedećoj Frakciji!

After several years this issue of FRAKCIJA looks like the old ones, at least insofar as it is not conceived around a particular topic. Preoccupied with problems the previous issues were devoted to (# 19 ENERGY # 20/21 ACTOR AND/VS AUTHOR # 22/23 RADICALISMS OF EASTERN EUROPE, # 24/25 SPONTANEITY, EVENTUALITY, IMPROVISATION) we have evaded certain phenomena, productions, names and debates that fell outside their scope. However, instead of making up for what has been omitted, this new double issue heralds some possible concerns for the future: neo-naturalism or as little theatre as possible (Maxwell Jelčić & Rajković), narrative navigation (Etchehi), children on stage (Indoli), staging the obscene (Performing Unit), hyper-theatre (Brezovic), group dynamics (Forced Entertainment, Eko-scena, Le cheval, BADco.), performing democracy, performance situation (McKenzie). The proceedings of the conference VAGUE VOLATILE INCOMPREHENSIBLE held in Zagreb in November 2002 will be published in the next issue!

Sadržaj

004. **Matrixa performansa**
Razgovor s Janom McKenzie
razgovara: Tomislav Medak
014. **Izvedbena učinkovitost demokracije**
piše: Jan McKenzie
026. **Špijski bojevnik, ili: usavršavanje disocijacija**
Richarda Maxwella
piše: Gerald Sigmund
036. **O pripovijedanju**
Razgovor s Timom Elcheicom / Forcé
Entertainment
razgovara: Jackie Smart
046. **Ne tumbaj! Lomljivo**
piše: Lada Čile Felčman
056. **Tacheo-Weyzack**
piše: Ivana Mirović
060. **Umjetnost jednako aktivizam**
Razgovor s Hoomanom Sherifjem i Kristine
Sellevoid / Imoute Company
razgovara: Nikola Pristaš
068. **Razgovor s BAOco,**
razgovara: Oliver Frič
078. **Šun kao strategija produkcije**
piše: Ivana Mirović
082. **DI-SO/LO-NANTNI DU-O**
piše: Bojana Milović, Aldo Oveć

Contents

098. **Dvojbe [okot] teatra**
píše: Miroslav Blažević
116. **Alternativa devadesetih**
píše: Oliver Frič
122. **Theatre des femmes**
126. **Le cheval**
132. **Ekscena / Željka Sančević / Selma Benich**
razgovorila: Ivana Mirović
prevodila: Agata Junka
139. **Pobednički prestup**
Povodom knjige Eundikini osveti Lada Čale Feldman
píše: Svetlana Šapčak
010. **Performance Matrix**
An interview with Jon McKenzie
interviewer: Tomislav Medak
022. **Democracy's Performance**
by Jon McKenzie
031. **Cave-man, or: Richard Maxwell's staging of dissociation**
by Gerald Siegmund
043. **On Narrative**
An interview with Tim Etchells / Forced Entertainment
interviewer: Jackie Smart
054. **Fragile, Go not Tumbler!**
by Lada Čale Feldman
059. **Techno-Woyzeck**
by Ivana Mirović
064. **Art Equals Activism**
An interview with Hooman Shamsi and Kristina Sletavská / Impure Company
interviewer: Nikola Petráš
075. **BADco.**
interviewer: Oliver Frič
081. **Noise as a Strategy of Production**
by Ivana Mirović
090. **DI-SQ/LO-NANT DU-O**
by Bojane Mitrović, Aldo Čvep

Povezano gledano, ta zamjena započinje približno sredinom dvadesetog stoljeća i prvotno se kristalizira u postjeljenu Ameriku. Premda je nakovala disciplinu, njen je milje već bio globalan. Shematski gledano, moguće je upotrijebiti brojne pokazatelje kao indikatore te preobrazbe. Odi se disciplinarni sklop diskursa i praksa javio kroz pravosuđne reforme i panoptičke aparate moderne nacionalne države, diskurs i praksa performativnosti proizvode pravosuđna prava i moduse biomed. povezanosti sa supranacionalnim institucijama, multinacionalnim korporacijama i nevladinih organizacijama (NGO-ima). Adverzalno, dok je disciplina djelovala kao izvor moći klasičnog, robno zasnovanog kapitalizma, industrijske revolucije i kolonijalnog imperijalizma, status performansa proizvodi neželjeni kapitalizam zasnovan na usluženim djelatnostima, informacijsku revoluciju i postkolonijalne dolike negaturnosti.

Same činjenice da se "diskurs" i "praktika" tako mogu shvatiti kao "performativ" i "performans" (barem u engleskom "discourse" i "practice" kao "performative" i "performance"), za mene je dokaz da suvremena modusovremeno znanje izvodi (performs) - premda iko iko što izvodi i/ili što "biva zavedeno" ostaje otvoreno pitanje.

Otkolikič gledano, status performansa sa sobom donosi novi i novonastajuć modelist bičvanja koji je prvotno imenovao Nietzsche kao "nietčovjeka", nedavno Katherine Heyles kao "posthumano" - a Harri i Negri kao "mleštacki metamorfozu". Za mene to otkolikič preobrazivanje donosi sa sobom naskop. Započinje humanizam kroz javljanje nečega drugoga: načega što sustavno nečulava granice koje su određivale taj humanizam, name granice između ljudskoga i životinjskoga, životinjskoga i biljnoga, zemaljskoga i božanskoga, ovčtinskoga i barbariskoga, ljudskoga i mleštackoga, te organskoga i anorganskoga. Čerimom, objednjeni subjekt prvotijeljenog ustupa mjesto decentraciji, hibridnoj subjektivnosti čija oborba m - prvotne ljudske a pak nikad posve ljudske bica možda nismo sposobni diti jasno zamisliti.

Moram naglasiti da je ovo shvaćanje, iako je konkretno situirano u današnjicu obično spekulativno i otkriveno budućnosti, name, premda se potetno učinci svih onto-historijskih preobrazbi mogu poprilično precizno zabilježiti, način na koji će se one razvijati i otkriveni se mogu se objasniti osim analizama na rubu znanstvenog terena.

U prvom djelu *Perform or Else* pokušavam ponuditi genealogiju triju paradigmi istraživanja performansa: kulturnog, organizacijskog i tehnološkog. Kulturni performans nedovoljno nepoznatiji umjetnostima i kulturolozima, odnosi se na široko poje koje uključuje umjetnost performansa (performance art), eksperimentalnu umjetnost, obred, popularnu zabavu i pravke u svjetskojcinu. Nalazi se u SAD-u, ali također i u Europi, istočnoj Aziji, Australiji i Novom Zelandu, kao i drugdje. Istraživači su valorizirali efikasnost (eficacy) kulturnog performansa: njegov potencijal da bavi društvene norme i da im se opire.

Nasuprot tome, organizacijske performanse - primjer koji nalazimo u tzv. "performance reviews" i "brevetima o učinku", kao i u pokretima koji zastupaju tzv. "peak performance" menadžment i menadžment s "vitalnim učinkom" - implemaju valoriziranje efikasnosti i maksimiziranja odnosa uložena i dobivena. Znakovito je da performativni menadžment njegovi provoditelji suprotstavljaju znanstvenom menadžmentu i teorizmu - dok je ovaj naglasio racionalnost i usklađivanje performativni menadžment pokušava upregnuti kreativnost i raznorodnost da bi poboljšao političnu bilancu. Naposljetku, tehnološke performanse odnose se na pojmove i prakse performansi koji su razvili idžerji kibernetičari - drugi istraživači na području primijenjenih znanosti. Tu predmetno područje se od ostalih sustava razlikuje po specifikaciji performansa koje dolaze s govoro svaki proizvodima. Ovdje je valoriziranje usredotočeno na efikasnost - sposobnost materijale strojeva i infrastruktura da izvrše visoko specifične zadatke i/ili odupiru specifičnu kakvoću.

Ne shatramu performansi, čje maciranje počinje u drugom djelu knjige, moć djeluje kroz optimizno ispunjenje (satisfying) različiti performativnih vrijednosti. To jest kroz zadovoljavanje (satisfying) i životvare (satisfying) kulturnih, organizacijskih i tehnoloških performansa - ih kao i mnogi drugih. Od objavljenog *Perform or Else* sklopio sam također prethodnoje dvju dodatnih paradigmi - finansijskih performansi (primarne, performansi donora, tržišta) i cjelokupnih ekonomija i performansi vlasti (koje proutavaju političke, sociološki i biološki). Druga područja istraživanja performansi uključuju (ima-outside) primjerice, ljekovi koji povećavaju performanse, obrazovne primjerice, istraživanje performansi rada studenata i seksualne primjerice, kad Masters i Johnson istražuju seksualne performanse.

Činjenica da se toliko područja društvenog i osobnog života procjenjuje u terminima performansi i performansi stvaraju konfliktna a ponekad i nesurešljive imperativne "perform - or else" i "izvedi - inče" sve je to za mene potvrda ogromnog domajeta statusu performansi. Ne trebamo ih otkolikič dodatni performativni modusovremeno znanje niti mi se radiovati otkolikič možemo dokazati to donosi pojedinačno novo uvođenje normativnih sila kao i nove mutacije sila: nove mogućnosti etničko globalnog otpora. Što ne skromim, ak eksperimentalni način sklopih u trećem djelu knjige naslovljenom "Performance".



P: Za razliku od većine recentnog istraživanja performansa Vi performans razmatrate prije u terminima normalnoga, a ne graniranih slučajeva, uboje sistemskoga, limesalnoga, upada realnoga, itd. Umjesto da pitate kako izvedbeni nadmašiti izazov, izgleda da Vi pitate kako ispuniti očekivanje nadmašivanja izazova - Vi pitate za normalan slučaj graniranih slučajeva. Dakle, za normalnost/normalnost limesalnosti...

U prvu ruku je ustvari vrlo detaljno razmatran normalnu dimenziju performanse, i to zbog nekoliko povezanih razloga

Kao prvo, organizacijske i tehnološke performanse su, iz ove društvene perspektive, vrlo normalne i sveprisutne. Dok ljudi s područja umjetnosti i humanističke znanosti uočavaju pretpostavljaju da je performans "autentično" kulturni fenomen, diskurs i praksa performansa sežu daleko izvan kulturne sfere. Primjerice, pretravanje porijekla Googlea za pojmom "performance" ponudi bi više organizacijskih i tehnoloških jeviljaja nego umjetničkih i kulturnih. A takav primjer nije tako povratan kao što se može isprva učiniti - ponuditi stranice predstavljaju vladine, znanstvene, korporativne i neprofitne organizacije i istraživanja. Sveprisutnost normalnog performansa zasluuje kritičku pozornost

Kao drugo, to da su studij performansa (performance studies) desettijecima višestruki ismijavani granirani performansi malo je neizvjestan premda shvatiti učinak da se zanemaruje normalne valencije performansa i to ne samo one koje se javljaju organizacijskim i tehnološkim kontekstima. Kao što pokazujem u knjizi, kulturnici su promatili nekoliko vasko profiliranih limesnih teorija normalnog performansa. Marcuseovu teorizaciju iz 1955. "neželja performansa" kao neželja stvarnosti pojedinacima društvenih društava. Lyotardovu teorizaciju iz 1979. "performativnosti" kao postmoderne legitimacije znanja i društvenih veza, pa čak (barem na početku) Butlerovu teorizaciju kaznenog aspekta rodnih performansi - sve teorije koje su studij performansa potcijenile, marginalizirale, ako ne i posve zanemarivale. Marcuse, Lyotard i Butler zajedno s Deleuzom i Guattierom - ključni su za moju teorizaciju strukture performansa

Konačno, mislim da je ovdje na djelu jedan važan i provokativan obrasc: promatranje kulturnologa da početak normalnih performansa možda je u sliveni učinak onoga što nazivam "norma limesnoga" (limesal-norm), jedan od najistaknutijih i najizvrsnijih aspekata performativne moći i znanja. S jedne strane, specijalizacija znanja može ponuditi razlog za raznovrsnost paradigmi performansa koje se javljaju nezavisno ili gotovo nezavisno jedna od druge. Fokusiranje na limesno do je mjesto da se limesalnost pretvori u posebnu normu, jedan je način da se pojmi "norma limesnoga". Međutim, daleko je važniji posvetiti uočiva povjeka za to da sve te značajke koje spominjete - granirani slučaj, uboj sistemskoga, limesnog, upad realnoga - potkrepljuju normalnu performativnost. Ovdje je koncept poznat sa na djelo Critical Art Ensemble (CAE) umjesto da pretocavljamo da je moj sedentarna i uniformna, što ako je ona nomadski i diversifikirajuća? Što ako smo uspostavili društveni normu postare društvenom normom? Aho je tako... kakve lakšice dopada onda traže čim? Kako se može osvetiti samo usvajanje? Kao što CAE sugeriše - i tu se u očijeka slatizam s njima - kritika je nužna, ali ne i dovoljna. Nužno je također i stvaralačka praksa, ali stvaralačka praksa koja nije ograničena na individualne estetske medije i institucije

P: Razmotrimo pitanje performansa u terminima političko-socijalne analize globalizacije. U knjizi *Imperij* Hardt i Negri, na tragu delektičanaka argumentacije o društvenim kontrole, govore o globalnom društvu kontrole - budući da Vi grnite delektičanski razvoj od disciplinarnog dopustivosti moći prema generaliziranom distribuiranom sistemu globalne optimizacije, modulacije i kontrole, možemo li onda pratiti matricu performansa u globalnim razmjerima? Jasnije je da ekonomski performansi, nadesve likvidnog sliagačkog kapitala, značajno doprinose globaliziranju neoliberalne (de)regulacije, no javlja li se tu, i kako, djelovanje i protudjelovanje drugih limesnih performansa?

Ta pitanja remizirani u drugoj polovici *Perform or Else*, naslovljenoj "The Age of Global Performance", i moj odgovor na prvo pitanje potiče odaziv nekima od objeljavajućih preobrazbi koje se događaju "od discipline prema performansu". Rukne i sekularne akumulacije kapitala, njegova sposobnost da brzo uani u tržištu širom svijeta i iz njih izlazi počiva na mnogobrojnim sustavima i procesima koji ridom etaju performativnu dimenziju novim organizacijskim praksama kako u menadžu meritu i rudu, high-tech telekomunikacijama i medijskim mrežama, visoko diversifikirani i lokalizirani marketinški taktilizam i novim oblicima osobnog stvaranja i potrošnje - da spomenem samo najočiglednije

Kao što je naznačeno pitanjem, moja analiza globalnog performansa, kao i Hardt i Negrijev *Imperij*, izvanzgodu iz Deleuzeovog kritičkog oglada o društvenim kontrole: djelo koje sam a mnogo odobravajući dijeljenje. Mi obično čitamo o različitih i vrlo dugačkim skupove perspektive i analize, ali kako se bavimo istom problematikom - problematikom suvremene globalizacije - koristimo istu primarnu optiku koju su nam dali Deleuze i Guattari - ne znenaduje da postoji mnogo dodirnih točaka, ako ne već točnih podudarnosti: strukturu performansa i imperij, kritiku granirane norme i ideološke granice, radice na završetku limesalnosti i kreativnost mnoštva - da spomenem samo nekoliko

Da izdajem jednu drugu podudarnost: i podrobne udjem u postavljeno pitanje - novonastajuću pravi ponudak i odgovorajući popratni modus nematerijalne toponomije koje opisuju Hardt i Negri i tvore



virtuoznu artikulaciju globalnog strata, strahova, strasti i sadržaja, stajanja, svojih svojih delukuznih performansa i utjelovljenih performansa. U doba globalnog performansa vlastito je optimalno organizacijsko, tehnološko, finansijsko, kulturno performansa i performansa vladanja djeluju na stvaranju posredovanih umova i tijela i upravljanju njima.

To valorizacije kreću se duž trijadskog globalnog posreda opisanog u Imperiju, tj. monetarizacije, anarhizacije i demokratsko-predstavljenosti (stavke primice koju hove, adekvatno, SAD-on predstavljen vomi i ekonomski savez, transnacionalne organizacije i nacionalne države i NGO-i, medijske organizacije i drugi "masovni organizmi") Na različite, ali slične načine sve ta različite načine uređuju mod protizve i odgovaraju na zahtjeve "izvede – inace"

Kulturni imperativi "izvede – inace" postavljaju kulturologije, koje su dugo navikle pružati performansa kao otpor, pred posebne izazove. Ne risk se jednostavno o tome da su kulturni performansa postali umrežili u performansa globalnih finansijskih tržišta, nego i o tome da kulturne sile sve više djeluju kao predvodnice naprednog kapitalizma, umetaju, diverzifikuju i upućuju njegove tokove na dosad neviđene načine. Dva primjera. 1) Na vrhuncu bujanja dot.com balona, na američkoj televiziji pojavila se reklama u kojoj je histeričan komentator ogleda pokušao sjedniti polovnog čovjeka, kako da uide na Internetu. 2) RAND Corporation, neprofitski istraživački institut koji već dugo vremena suraduje s Ministarstvom obrane SAD-a, nedavno je pokrenuo inicijativu za istraživanje područja unyt-nosti. Takva dogovaranja koja imaju globalne implikacije, navode me na spekulaciju da integraciju diverzifikaciju zamjenjuje diverzifikacija integracije. To razlikovanje možemo iskazati u terminima. Marcuseova načela performansa i Lyotardove performantnosti. Marcuse je tvrdio da načelo performansa zahtjeva ako ne uniformnosti, onda barom konformiranja, dok je Lyotard naglašavao pluralnost i fragmentaciju povezane s performantnošću. Međutim, mi možemo globalnu performantnost također zamisliti kao dvosmerni i kompleksan sistem koj osimla između te dva čuine struktore, predvođen promjenom ekologijom različitih performantnih vrijednosti i okolnosti.

Vratim li se na Hardta i Negru, jedno mjesto u kojem se ne slažem s njima upravo je njihovo čitanje Lyotarda. Iako oni kritiziraju Lyotarda zbog odbacivanja većih narativa, čini mi se da je njihov opis imperijalne operativne normativnosti vrlo blizak njegovom opisu performantnosti kao optimizacije sistema. Na sličan način Lyotardova protukritika "paralogije" čini se relevantnom za njihovo pozivanje na stvaranje zajedničkog jezika argumenta. Napomenom bih da je, za mene, jedno od najzanimljivijih doprinosa Imperija suvremenim borbama njegov implikativni projekt spajanja hegelijansko-marxističke (jevice i) neoliberalno-poststrukturalističke (jevice). A da bi to postigli Hardt i Negru moraju, da tako kažem stati na neki prateći dviju jevihi nogu – neki materijal dasko prigovorniku njihovoj kritici dijalektike i smjenjivosti uloga koji prate industrijskom proljetanju, dok se neki poststrukturalisti mitte na njihova čitanja Lyotarda i Derrida. Što se bice Derrida, mislim da njegove stavove ne bi trebalo svoditi na dekonstrukciju, a dekonstrukciju na kritiku. Derridova praksa ekstenzivna dekonstrukcije njegov gramatološki projekt i njegovi ekstrapolirani "stihovi" an su nekom relevantni za našažnje zajedničkog jezika singularnosti – što je fraza u kojoj odjekuju njegovi opisi o pravici, gostoprimstvu i pozivu. Tekstovi Avraha Roneli, Grega Ullmana i Larinje Rickaba zaslužuju se na ovom "drugom" Derridu.

Načiti pisati s dvije lijeve noge (i stupati s mnogo više njih) možda je to drugi način da se postavi performansa održavanja dazivanja samog.

P: Nedavno ste istraživanje proveli na političke autrite – gdje u politici možemo promeina performansa i kako politika izvodit? Govorite o performansama demokracije – ako prihvatimo de se politički sustavi moraju nositi s problemom kako uključiti svoje vlastite političke sluđaueve, svoje izaszetke, svoje izvanredne stanja, kako demokracije svlađavaju ovaj izazov?

Ovo je dobro mjesto da, barem djelomično, pjasnem jednu dimenziju moje istraživačke metodologije. Dok su znanstvenici u začecima studija performansa dobili različite prakse i nazive i ih) konceptualizirali ih kao "performansa", je se kreću u suprotnom smjeru. To jest, je posliem od termina "performansa" kako ga nalazimo konstituiranog u raznovrsnim formalnim diskursima te zalet ispušnim praksima vezane uz njega u različitim, ali specifičnim kontekstima. Mođ djeluje upravo povlačenjem diskursa i prakse, a otpor unaprijerenjem pažnje na te veze i nastojanjem da ih razgrne i dođe (jauevi) smjellaju ih u socio-tehničkih mašina i onto-historijskih formacija koje ih stvaraju i održavaju.

To je metodologija u pozadini mog ogleda "Democracy's Performance". Nisam je prošio pojam performansa na političke sustave – važnije je da su drugi to već učinili: sociolozi, politolozi i istraživači koje su upicali vlade, NGO-i i druge organizacije. Ja nisam toliko zainteresiran da ovi i oni praktiku nazovem "performansom demokracije" koliko da analiziram kako su to drugi učinili. Kao što sam kazao, samo sam skorio tu paradigmu performansa vlasti. Potrebno je mnogo istraživanja i stajanja, kao što je kazao Foucault, materijal se moraju "glatcati" da bi se prodrio u mehanizme djelovanja modi i znanja. Ta paradigma istraživanja nastoji vrednovati kakve su performanse demokracije konstruirali razni raspon kriterija, uključujući postojanje slobodnih izbora, funkcioniranje zakonodavne i pravosuđnog sustava, slobodu novinarstva, zaštitu ljudskih i građanskih prava, zakona među djeca, zaštitu okoliša i mnoštvo drugih kriterija koje se bave osnovnom izvedbom usluga vlasti. Većan način na koji istraživači vrednuju performanse demokracije jest da prate ljude kao i performanse njihove vlasti osimke kakve odjekuju od nje, provođenjem redovitih ispitivanja pismenih kao "barometri". Kako pokazujem u ogledu, takvo istraživanje se se na istoku Europu, Latinsku Ameriku, Afriku i Aziju.



S obzirom na kontekst ovog iznalaženja važno je naglasiti da je raspad Sovjetskog Saveza ostao praj u stratišnju performansa vitez. Jednako kazano, petuđu kojom se rukovodio vateru ovog stratišnja proteklog desetljeća ostala se oko problema hoće li demokracija pustiti konjave u teškoj Evropi. Raspad Jugoslavije kroz građanske ratove i volove "etničkog čišćenja" stalo je demokraciju na preusidni list. Iste korle i danas nastavlja. Nedavni neuspjeh predsjedničkih izbora u Ono Gon i, što je razlog veću zabrinutosti ubosivo ispravak prijetnja Brdica prošlog tjedna pokazuju da su performanse demokracije u ovoj regiji nestabilne i letke.

Razgovor s Vima i brojim drugim sugovornicima tijekom moja nedavne posjete Hrvatskoj i Sloveniji ostali su dubok tlojam na meni. Tu je toliko nadanja da će demokracija procišati, ali i razočaranja i nelagodje da to nadanje (ili nisu ispunjena i da možda zapravo, vnu. Odgovarajući razočaranja, na rubu potpune dezolucije ostaje dijelu mnogih moji prijatelji i kolege u SAI-u s obzirom na performanse američke demokracije. U trenutku dok ovi prijemni predsjednik Bush ispunjava svoj globalni ultimatum "sviđi - mišić" priključuju diplomatske napom UN-a oko inaka i pokrećući rat kojim se protiv vodno svijeta, govoreći mi to vrijeme da to čini u ime demokracije.

Ki što prolazi kao performansa demokracije u ovom kritičnom prelazu u samu demokraciju? Kako uključiti tenzije između nacionalnih demokracija i globalne demokracije? Koji se nov diskursi i praktika moraju otkriti da bi demokracija nastavila živjeti?

Vratimo se parikularno tematici umjetnosti i studije performansa unutar stratišna performansa - kako performanse konceptualiziranja na ovi područja umjetničke prakse i teorije (odnosno, kako ih V nazivate, "kritična prema počinju" u teoriji performansa) povisno dajuju na konstituiranje performančnih diskursiva? Što je "performans mod"? I kretno u tom pitanju raznu daje, ako upođe ima smetle ptiat to pitanje, koji su normativne nastojanja valjeđ kritična prema počinju?

Već sam govore o normativnoj funkciji koju kulturni performansi može obnašati u diversifikaciji i lokalizaciji djelovanja performativne moći i znanja. Ponovno, kada RAND Corporation počne objavljuvati knjige o domeni performing arts, nešto se događa, i možemo se pripremiti što ako RAND čita naša stratišnja i gleda naše performanse? Žnađ i to nešto loše - i dobro?

Međutim, nikako na teim dati naslutiti da kulturni performansi i njihovo probavinske nemaju potencijal za otpor - daleko od toga. Usmjeravaju pažnju na normativne diskursi i prakse performansa te, općenito, na javljanje stratišna performansa, ja se založen za stvaranje teških otpora koje su primijevanje za novonastajuća oblika moći i znanja. Specijalizacija i djelovanje norme imalnostja ograničavaju samu imalnost kulturnog performansa i njegovog proučavanja. Mi znanemajmo performančnost na vlastitu šteto. Ali oviaranjem i kompiranjem naših pomisli "performansa" imamo daleko bolje šjedge da odgovorimo na suptilne i kompleksne performanse moći u savremenom svijetu. Vi prate. Što je performans moći? Ja bih odgovorio da je bolja pitanje. Koji? Koji performansi? Kojie specifično unidiranje moći?

Da pretpostim pitanje iz drugog kuta: ja ne počinjem neki specifičan pojam performansa (primjerice, kulturni performansi) kako bih "pokrio" li "kolonizirao" tehnologije, organizacije, financije i bdišta itd. Već opće teorije u *Perform or Else* pokušava počin i konceptualizirati raznovrstan skup počinja koje su već na djelu u svijetu. Pokušavam identificirati obrasce koji se javljaju u različitim oblicima paradigmatičkih počinja, te metodobno razlikovati onto-histories obrasce iz bilja i dalje povisati, ali i budućnosti. Na taj način "ugrađem" stratišna performansa.

Metodobno sam opiznat prema počinjima, normalizirajući učincima performansa i studije performansa kao počinak. I time svoju vlastitu teoriju podrijevam učincima queeringa i kategorizacijske uporabe koje sugeraju Butlerina "nevolja i rodovi". Zapravo, ja nevolju sa rodom (gender trouble) počinjavam kao "nevolju sa ženom" (gender trouble) kako bih proučio nevolje kategoriziranja, imenovanja i klasifikacije počinjavam "generalsno" ishod je performanse, ukativito opće teorije koje uzeti i očiđe šjedge i šteto u drugom dijelu knjige, postajući svi manje i manje argumentacijska, a sve više i više potiska sa živim letom-bazovom (nšam spomenuti svi *Challenger* - izazvoće - koji se pojavljuju u knjizi i kvode u teškojg demarkezi između ? i 8). Ne znanajuće da su im neki kritičari ja pokušavam izošiti opću teoriju performansa, a drug jer tu opću teoriju nšam odvođi dovoljno daleko i uto dovoljno obiljno, da sam je gumio prema točki fragilnosti: pucanja, issepa.

Zaključio bih s pitanjem normalizacije. Unatoč mojim pokušajima da dekonstruiram normativnu dimenziju paradigmatičkih performansa, stratišna performansa i same teorije koju predlažem, izvistan sam da *Perform or Else* iak može proizvesti normalizacijske učinke. U skladovitoj emisji li su učinci pojednako ishod reakcija krenje kao i njene produkcije, podjednako na stran čitalača kao i na stran pisca. Mora se potpseti i otpisi - isvako čitalač i pisala, svaku angažman s drugim, a drugošću. Premda je umjetnično suprotstavljati normativnosti i otpor, možda bi se također trebalo razmotriti misao da postoje dominantna i recessivna normi, dominantna i recessivna transgresije. U ign u prevladavajući vrijednost nju samu transgresija reaktivnih, negativnih normi, nego i stvaranje aktivnih, afirmativnih vrijedovanja. Da se vratim na već rečeno: kritika je nužna: ali nužna je i kreativnost. Tu umjetnost i humanističku znanost mogu mnogo ponuditi, ali kreativnost na koju mislim ne mora se ograničiti na stari umjetnost i kulturu - ono što treba stvoriti, otići, pronaći je počinak kreativnosti, kreativnosti koje djeluje ondje gdje su se najtežije očekuje - u samoj stvari koju proučamo otpor.



Performance Matrix

An interview with Jon McKenzie
March 2009

Interviewer: Tomislav Medick

P: In your book *Perform or Else* - From Discipline to Performance, starting out from different instances of performance and the performative, you develop a generalized performance matrix underlying different aspects of the living world today. Could you please describe this matrix and its different performances in the different fields of performance?

This is a difficult task, for as you know, the permutations are complex, and my response here risks many simplifications. In *Perform or Else*, I attempt an initial survey of the performance situation, by which I mean the onto-historical formation of power/knowledge currently displacing the disciplinary formation described by Foucault.

Historically, this displacement begins roughly in the mid-twentieth century and first crystallizes in post-war America, though like discipline, its milieu was already global. Schematically, one can use a number of benchmarks to index the transformation. While discipline's arrangement of discourses and practices emerged via the juridical regimes and panoptic apparatuses of the modern nation-state, those of performativity are producing the juridical rights and modes of biopower associated with supranational institutions (multinational corporations and non-government organizations (NGOs)). Similarly, while discipline operated as the power source of classic, commodity-based capitalism, the industrial revolution and colonial imperialism, the performance stratum produces neoliberal, service-based capitalism, the information revolution, and postcolonialist forms of hegemony.

The very fact that, in English at least, one can easily understand "discourse" and "practice" as respectively "performative" and "performance" is for me evidence that contemporary power/knowledge performs - though who or what performs and/or "is performed" this remains an open question.

Ontologically, the performance stratum entails a new and emergent modality of being, one first named by Nietzsche as the "overman" and most recently described by Katherine Hayles as the "posthuman" and Haroot and Negh as a "machinic metamorphosis." For me, the ontological morphing entails the erosion of Western humanism via the emergence of something else, something that systematically disrupts the borders that have defined this humanism, namely, the borders between human/nonhuman, animal/vegetable, earth/lydium, cyborg/berban, human/machine, and organic/inorganic. The centered, unified subject of the Enlightenment is giving way to a decentered, hybrid subjectivity whose contours we all-too-human, yet never-fully-human beings may not be able to imagine with any accuracy.

I must stress that this research, while concretely situated in present circumstances, is also obviously speculative and future, though the initial effects of these onto-historical transformations can be registered with some precision. The way they will develop and play out cannot really be gauged, except through analyses bordering on so fi

le the first part of *Perform or Else*. I attempt genealogies or three paradigms of performance research: cultural, organizational and technological. Cultural performance, no doubt the most familiar to artists and cultural scholars, refers to a broad field including performance art, experimental theater, musical, popular entertainments and practices of everyday life. In the US especially, but also in Europe, East Asia, and Australia and New Zealand, and elsewhere, researchers have valorized the efficacy of cultural performance, its potential to challenge and resist social norms.

By contrast, organizational performance - exemplified in the "performance reviews" of individual workers as well as various "peak performance" management movements - entails the valorization of efficiency, the minimizing of input/output ratios. Significantly, practitioners of performance management contrast it with scientific management or Taylorism, while the latter stressed rationality and conformity, performance management attempts to harness creativity and diversity to better the bottom line.

Finally, technological performance refers to concepts and practices of performance developed by engineers, computer scientists, and other researchers in the applied sciences. Its terrain of objects ranges from high performance weapon systems to the performance specifications found on virtually all consumer products. Here, valorization centers on effectiveness, the ability of materials, machines, and infrastructures to accomplish highly specified tasks and/or maintain specific qualities.

On the performance stratum, whose mapping begins in the book, a second part, power operates through the siting of different performative values, that is, through ongoing rituals of siting and desiting cultural, organizational, and technological performances - as well as many others. Since publishing *Perform or Else*, I have also sketched genealogies of two other paradigms: financial performance (e.g., the performance of stocks, markets, and entire economies) and governmental performance (studied by political scientists, sociologists, and bureaucrats). Other areas of performance research include the pharmaceutical (e.g., performance-enhancing drugs), educational (e.g., performance testing of students), and sexual (e.g., Masters and Johnson's research on sexual performance).

The fact that so many areas of social and personal life are being evaluated in terms of performance, thus generating conflicting and sometimes incommensurable imperatives to perform - or else, all this is, for me, confirmation of the immense reach of the performance stratum. We should neither lament nor rejoice at the arrival of performative power/knowledge, or rather we might do both, as it brings both a new arrangement of normative forces as well as new forces of mutation, new opportunities of truly global resistance. The latter I sketch in a model, though experimental way in the third part of the book titled "Performance."



F. Unlike most of recent performance

research, you prefer to consider the performance in terms of the normal rather than in terms of the limit case, the excessiveness of the systemic, the borderline, the imputation of the real, etc. Instead of asking how does one outperform the challenge, you seem to ask how does one meet the challenge of outperforming the challenge - the normal case of the limit case(s). So, the normality/normality of liminality...

You're right. I do consider the normative dimension of performance in much detail - and this is for several interrelated reasons.

First, organizational and technological performances are from a broad societal perspective, highly normative - and pervasive. While people in the arts and humanities commonly assume that performance is "properly" a cultural phenomenon - discusses and practices of performance extend far beyond the cultural realm. For instance, a Google search of the term "performance," will produce far more organizational and technological "hits" than artistic or cultural ones. Such an example is not as superficial as it might first appear, such pages represent specific governmental, scientific, corporate, and non-profit organizations and research. The very pervasiveness of normative performance deserves critical attention.

Second, performance studies' decades-long valorization of "progressive" liminal performance has had the unfortunate though understandable effect of ignoring the normative valences of performance - and not only those occurring in organizational and technological contexts. As I show in the book, several high-profile critical theories of normative performance were "imposed" by cultural researchers. Marcuse's 1955 theorization of the performance principle - as the reality principle of postindustrial societies; Lyotard's 1979 theorization of "performativity" as the postmodern legitimization of knowledge and social bonds; and even (let's say) Butler's theorization of the punitive aspect of gender performatives - all were under-appreciated and marginalized if not totally ignored by performance studies. Marcuse, Lyotard, and Butler are crucial for my theorization of the performance stratum, along with Deleuze and Guattari.

Finally, I think that there is an important and provocative pattern at work here: the reworking of normative performance by cultural researchers may in fact be an effect of what I call the "liminal norm" - one of the most critical yet nuanced aspects of performative power and knowledge. On the one hand, the specialization of knowledge may account for the different performance paradigms arising with little or no regard for one other. Focusing on the liminal to the point of making liminality into a paradigm specific norm is one way to understand "liminal norm." Yet much more important is the widespread evidence that the traits you mention - the limit case, the excessiveness of the system, the borderline, and the imputation of the real - are all being put to work by normative performativity. Here, references to the

work of Critical Art Ensemble is useful - instead of assuming power is sedentary and unifying, what if it is nomadic and diversifying? What if challenging social norms were itself to become a social norm? If so, what tactics of resistance must then be invented? How might one begin to challenge challenging itself? As CAE suggests—and I am in complete agreement here—critique is necessary but insufficient: creative practice is also needed, say, through a creative practice not limited to traditional aesthetic means and institutions.

F. Let us consider the matter of performance in terms of the socio-political analysis of globalization. In their book *Empire* Hardt & Negri, adopting the Deleuzian argument of the societies of control, speak of the global society of control - since you rehearse the same Deleuzian development from the disciplinary disposition of power to a generalized distributed system of global optimization, modulation and control, can we retrace the performance matrix on a global scale? While it's clear that economic performance, of liquid venture capital in particular, does contribute substantially to the global upscaling of neoliberal (re)regulation, do and how other instances of performance act and counteract these?

I address these questions in the second part of *Perform or Else* - titled "The Age of Global Performance," and my response to your first question reiterates some of the signature transformations "from discipline to performance." The fluid and flexible accumulation of capital - its ability to flow rapidly in and out of markets around the world - relies on numerous systems and processes - all of which have a performative dimension: new organizational practices at the levels of both management and labor, high-tech telecommunication and media networks, highly diversified and localized marketing tactics, and new patterns of personal expression and consumption - to name only the most obvious.

As your present question indicates, my analysis of global performance extrapolates from Deleuze's short essay on societies of control - as does Hardt and Negri's *Empire*. As a work I read with much recognition and admiration. We obviously draw upon other and very different sets of perspectives and analyses, yet because we're addressing the same problematics—that of contemporary globalization—using the same primary lens—provided by Deleuze and Guattari—it is not surprising there are many points of convergence if not exact correspondences: performance stratum and Empire; critique of liminal-norm and the dialectical limits; gay-so-fuck and the creativity of the multitude, to name just a few.

To flesh out another convergence and get at your question in more detail: the emerging juridical order and corresponding mode of immanent becoming described by Hardt and Negri constitute the double articulation of the global performance stratum, its form of expression and content, its layer of discursive performances and embodied performances. In the age of global performance, sensuous valorizations of organizational

technological, financial, governmental, and cultural as performance work to create and manage post-modern minds and bodies. These valorizations cascade up and down the triadic global order described in *Empire*, i.e. the monarchic-anthropocentric and democratic-representative pyramid composed, respectively, of the US-led military and economic alliances, transnational organizations and nation-states and NGOs, media organizations and other popular organisms - in different though resonant ways, these different levels of power set-ups all issue and respond to demands to "perform" - or else.

Cultural imperatives to "perform" - or else - pose particular challenges to cultural theorists long attuned to studying performance as resistance. It is not simply that cultural performances have become immersed in the performances of global financial markets, but also that cultural forces increasingly act at the cutting edge of advanced capitalism multiplying diversifying and fine-tuning its flows in ways that are unprecedented. Two examples: 1) At the height of the dot com bubble, there was an ad on American TV in which a punkish hostler teaches a gray-haired businessman how to invest on the internet. 2) The RAND Corporation, a nonprofit research institute long associated with the US Department of Defense has recently created a research initiative in the arts. Such developments, which have global implications, lead me to speculate that the integration of diversity is being supplemented by the diversification of integration. We can pose this distinction in terms of Marcuse's performance principle and Lyotard's performativity. Marcuse argued the performance principle demanded conformity, if not uniformity, while Lyotard stressed the plurality and fragmentation associated with performativity. Yet we might also imagine global performativity as an open and complex system that coalesces between these two strange attractors, guided by the changing ecology of different performative values and circumstances.

Coming back to Hardt and Negri, one place I disagree with them is precisely their reading of Lyotard. Though they criticize Lyotard for dismissing grand narratives, it seems to me that their description of Empire's ontological normativity is very close to his description of performativity as system optimization. Similarly, Lyotard's counter-hegemonic of parody seems relevant to their call for creating a common language of singularities. I might add that, for me, one of Empire's most significant contributions to contemporary struggles is its implicit project of marrying the Hegelian-Marxist left and the Nietzschean-poststructuralist left. To do this, Hardt and Negri must - as it were, step on some toes of these two left feet - some Marxists no doubt object to their critique of dialectics and the diminished role they ascribe to the industrial proletariat, while some poststructuralists wince at their readings of Lyotard and Deleuze. Regarding the latter, I don't think Deleuze's texts should be reduced to deconstruction, nor deconstruction to critique. Deleuze's practice of affirmative deconstruction, his grammological project, and his experimental "styles" are all relevant to inventing

a common language of inquiries, a phrase that itself resonates with the writings on justice, hospitality, and the signature. The fests of Aural Royal, Crisp Umic, and Larry Roberts build on this: other. Decide.

Learning to dance with two left feet (and march with many more) perhaps that's another way to pose the performance of challenging challenging itself.

F: Recently you extended your investigations in the political systems - where can we observe performance in politics and how does politics perform? You speak of democracy's performance - if we accept that political systems have to deal with the problem of how to include their own limit cases, their (states of) exception, how do democracies go about in meeting this challenge?

This is a good place to clarify at least partially one dimension of my research methodology. While early performance studies scholars gathered together different practices and named (or conceptualized) them "performance," I work in the opposition direction. That is, I start with the term "performance" as it is already constituted in various formal discourses and then investigate the practices bound to it in different yet specific contexts. Power works precisely by binding together discourses and practices, resistance by calling attention to these bonds and seeking to break or queer them, dislodging them from the sociotechnical machines and onto-historical formations that generate and maintain them.

Such is the methodology behind my essay "Democracy's Performance." It is not that I've extended the concept of performance to political systems, but more importantly that others have already done so: sociologists, political scientists, and researchers employed by governments, NGOs, and other organizations. I'm much less interested in naming this or that practice "democracy's performance" than in analyzing how others have done so. As I have said, I've only sketched the paradigm of government performance. It takes lots of research and patience, as Foucault put it, materials must be "polished" to get at the inner workings of power and knowledge. This paradigm of research seeks to evaluate how democracy performs using a wide range of means: including the existence of free elections, a functioning legislative and judicial system, a free press, protection of human and civil rights, child labor laws, environmental protection, and a host of others concerned with basic delivery of governmental services. One important way researchers evaluate democracy's performance is by simply asking people whether their government is performing in the way they expect it to by conducting regular surveys known as "barometers." As I show in the essay, such research extends to Eastern Europe, Latin America, Africa and Asia.

Given the context of this interview, it is important to stress that the breakup of the Soviet Union marks a threshold of government performance research. Simply put, the impetus guiding much of this research in the past decade or so seems

to involve around the problem of whether democracy will take hold in Eastern Europe. The breakup of Yugoslavia and civil wars and waves of "ethnic cleansing" put democracy to a crucial test, a test that continues today. The recent failure of presidential elections in Montenegro and, much more troubling, the assassination of Serbian Prime Minister Djindjic only last week demonstrate that democracy's performance in the region remains very precarious and tenuous.

During my recent visit to Croatia and Slovenia, my conversations with you and many others left a profound impression on me. There is such hope here that democracy will flourish and yet a sense of disappointment and unease that these hopes have not yet been realized and may indeed be fading. A related sense of disappointment, bordering on outright disillusionment, is shared by many of my friends and colleagues in the US concerning the performance of American Democracy. As I write at this moment, President Bush is making "good" on his global ultimatum to "perform or else" by breaking off UN diplomacy regarding Iraq and proceeding with a war coosied by most of the world, all the while saying that he is doing so in the name of democracy.

What passes as democracy's performance at this crucial passage of democracy itself? How to negotiate the tensions between national democracies and global democracy? What new discourses and practices of democracy must be invented for democracy to live on?

F: To come back to the particular issue of performance arts & studies within the performance studies - how do the conceptualization processes in these fields of artistic practice and theory (as you call them "movements of generalization" in performance theory) feed back into the constitution of performance as dispositive themselves? What is "performance of power"? And to take this one level further, if it makes sense asking this, what are the normative aspirations of such a movement of generalization?

I've already spoken about the normative function that cultural performance can play in diversifying and localizing the co-creation of performative power and knowledge. Again, when the RAND Corporation starts publishing books on the performing arts, something is happening, and we might ask ourselves: what if RAND is leading our research and watching our performances? Would this be a bad thing - or a good one?

I'm not only mean to imply, however, that cultural performances and their study do not have reset and potentiality far from it. By calling attention to normative discourses and practices of performance and, more generally, the emergence of the performance studies, I am arguing for the creation of resistant tactics more in tune with emerging forms of power and knowledge. Speculation and the workings of the liminal zone limit the linearity of cultural performance and its study. We ignore performativity at our own peril. But by opening up and complicating our notions of "performance," we stand a much

better chance of responding to the subtle and complex performance of power in the contemporary world. You ask: What is the performance of power? I'd respond that a better question is: When or how? Which performance? Which specific power set-up?

To get at your question from another angle, I am not generalizing a specific concept of performance (for instance, cultural performance) in order to "cover" or "colonize" technologies, organizations, financial markets, and so on. Rather, the general theory rehearsed in *Perform or Else* attempts to generalize or conceptualize a diverse set of generalizations that are already at work in the world. I try to identify patterns emerging from different patterns of performative generalizations while at the same time plying up onto-historical patterns from the recent and distant past, as well as from the future. In this way, I tune in the performance studies.

At the same time, I am wary of generalization of the normalizing effects of performance and performance studies as a field, and thus I submit my own theory to the queering or catachrestic effects suggested by Butler's "gender trouble." In effect, I generalize gender trouble as "genre trouble" in order to trouble categorization, naming, classification, and generalization "in general." The result to performance, a rule of the general theory that takes off and comes down again and again in the second half of the book, becoming less and less argumentative and more and more poetic with each challenging fight. I've not mentioned all the Challenges in the text, performing in a facts dimension between 7 and 8). Not surprisingly, I have been criticized by some for attempting to articulate a general theory of performance and by others for not taking this general theory far enough, or seriously enough, for putting it to the point of tragic comedy check-up, and deconstruction.

I will end with the question of nomenclature. Despite my attempts to deconstruct the normative dimension of the performance paradigms, the performance studies, and the very theory I am proposing, I realize that *Perform or Else* may nonetheless produce normalizing effects. In some sense, these effects are as much the result of the book's reception as of its production, as much on the side of the reader as on the side of the writer. One must sign on—and off—with any reading and writing, any engagement with the other with alterity. While it is common to oppose normality and resistance, perhaps one must also entertain the thought of major and minor norms, major and minor inscriptions. For what is at stake in the transvaluation of values is not only the inscription of reactive, negative norms but also the creation of active, affirmative valuations. To return to a point made earlier: on topic is necessary but so too is creativity. Here the arts and humanities have much to offer, yet the creativity I have in mind must not limit itself to the sphere of art and culture. What needs to be created, discovered, invented is a generalized creativity, a creativity that operates where one least expects it—in the very thing one resists.



IZVEDBENA UČINKOVITOST DEMOKRACIJE

Jon McKenzie

5. engleski govor Vlada Velebit

U antologije **Izvođenje demokratije** (Performing Democracy) manifestirani iz ovog svijeta elita istraživanja s područja urbane izvedbe s uporištem u zajednici (community based performance) (Hedricka i Ne Heus 2001). Uvršteni ogledi istražuju kulturnu izvedbu kao sredstvo društvena proizvodnje i demokratskog opora. Posljednjih nekoliko godina istražujem kako ova izvedbeni postupci izlaze i u digitalne voće. Te kako skupine poput *Chical Art Ensemble* i *Electronic Disturbance Theatre* spojaju umjetnost, aktivizam i tehnologiju. Te osmišljavaju prakse elektronskoga građanskog neposlušna (vidi McKenzie 1999, 2001 i McKenzie i Dominguez 2001).

Štetom da se ova zaključakovi izvedbenom učinkovitosti demokratije proteže kroz otpriku pola stoljeća istraživanja kulturne izvedbe, od proučavanja političkoga kazališta devedesetih godina, bavljenja pojavama kao što su ACT-UP i NSA Four hundreders i početkom devedesetih godina. Te do suvremenih istraživanja izvedbe s uporištem u zajednici, građanskog neposlušna direktnom akcijom i novih oblika elektronskoga građanskog neposlušna. Područja studija izvedbe zapravo bismo mogli shvatiti kao globalno pokušaje (Wet site) za proučavanje izvedbenih oblika stvaralaštva, suzdrža i demokracije. Vrijednosti ovih ispitivanja obiluju se u našem opredjeljenju za eksperiment i metodološki za pravičnog kulturnih normi i protivi protiv društvene neprovide. Spomenuta su ispitivanja bitno obilježila istraživačkog rada: upravlje i nastave, ne samo kao vrednovanja izvedbe koja proučavamo, nego i radu kolega i učenika, koje redovito testiramo. Usto, područja studija izvedbe ima dugu tradiciju preispitivanja vlastite institucionalizacije u nastojanju da nam u rad uvoje eksperimentalne načina istraživanja i proučavanja.

Ovaj članak nametne drugo pokušaje izvedbene učinkovitosti demokratije, koje pak ističe normalne dimenzije izvedbe. Tamo su mi i demokratija, izvedba i testiranje. Ogled se sastoji od tri dijela: prvi se bavi govorom predsjednika Georgea W. Buena, drugi Nietzscheovom **Viedrom završetku**, a treći "nezadovoljnim demokratima".

Promišljanje koje ovdje razrađujem temelje se na istraživanjima sadržanim u knjizi **Perform or Else** (2001b). Ondje se na izvedbenu učinkovitost ne usredotočujem samo u smislu opora i transgresije nego i u okvirima normiranosti i razdvoji. Da izvedbeni sit vlastitih pretpostavke s pojedine knjige, vrijum da bi izvedba u 20. i 21. stoljeću znače što je 10. i 12. stoljeću znače discipline, odnosno, ontološki ukupnost oblika moći i znanje. Nadovezujući se na rad Judith Butler, Lyotarda i Marcusa, ovu ukupnost nazivam "stranostim izvedbe". Stranost djelovanja tvore taložnja različitih vrsta izvedbe, ne samo kulturne, nego, organizacijske i tehnološke. Pukovodstvo i humanitarne organizacije u namjeru ruku od Drugog svjetskog rata proučavaju i oblikuju izvedbenu učinkovitost radnika i ustanova, dok iznazen i kompjuterski stručnjaci razvijaju vojne i komunikacijske tehnologije visokih performansa.

Od godišnjeg izvaza izvedbene učinkovitosti do svjetskih sastava visokih performansa - pa i do obrade i kazališta - pojam izvedbe danas obiluje široku lepezu suvremenih pojava. Danas sve kulture, sve organizacije i sve tehnološke sustave možemo proučavati u okvirima različitih, ako povjesno povezanih para-

Jedini iz ovog izvaza prvotno poslatu kao izvodi govor na konferenciji P9, 6. ožujaka na Sveučilištu New York. Ovo "Izvedba demokratije i Viedro završetku" nikad je djelom proumi iz knjige *Perform or Else* (McKenzie 2001).

digni izvedbe. A onaj spomenuti paradigmi ratizamo buržoaske performanse, obratno performanse školske djece i seksualne performanse Mastersona i Johnsonica

Sve te paradigme leže na vidu stratumu izvedbe, čijim su profiliraju področje i na kojem se sada sve više prepleću

U dotičnome stratumu izvedbe zapravo nije riječ o zamjeni discipline, svojstvene industrijskom kapitalizmu u njegovom prosvjetiljskom kolonijalnom projektu, nego o njezinom umjetljanju i ponovnom upisanju u digitalne optjecaje našega postkolonijalnog, postmodernog svijeta. Absurdni ahter ovde prepušta mjesto digitalnog bato podstakla, a tvornica dnevnog soba. Stikov zvota koje je etablissement nekod obvezničivo sode su na popustu djem svijeta, prodaju ih Benetton. Gapi, Starbuck i skoni. Tako ljudja postaje nedisciplinirana: ona sve više i više izvodi. Ukratko, izvedba je energetska matrica suvremene globalizacije i upravo zato tvrdim da ulazimo u doba globalna izvedbe

George W. Bush i volja za moć

20. rujna 2001. predsjednik George W. Bush nastupio je pred zajedničkom sjednicom oboj doma američkoga Kongresa i svjetskom televizijskom publikom. Nacimio previde preterati ako kažemo da su te večeri u nj bile uprta od cjelok svijeta.

Uvedništvo od se na dva niza ulomaka iz predsjednikovih govora. U prvome je predsjednik Bush imenovao osobe odgovorne za napad 11. rujna i smjestio ih u povjesnu i, ako hocete, filozofsku perspektivu "Sin dokaza", rekao je, "upućuju na skupnu ljubav povisanih terorističkih organizacija poznatu kao Al Qaeda. Zatim je rekao da se "Amerikano prijau, zašto nas mome? Miže ono što upravo gledamo u ovaj divorani - demokratski izboru vlasti." Sada sledi tekst koj me zapravo zanima.

"Njihov smo se već upoznali. Nasljednici su svih slobodnih ideologija 20. stoljeća. Zvučuju ljudske izvole u službi vlastitih radikalnih vojne - odbacujući sve vrijednosti osim volje za moć - sledje put fašizma, nacizma i totalitarizma" (Bush, 2001. a, moj kursiv)

Bush je šest tjedana poslije 7. prosinca veoma sličnim riječima objelstio objelsticu napada na Pearl Harbor. "Njihov smo se već upoznali. Teroristi su nasljednici fašizma. Očekuje ih ista volja za moć, isti prazni pretra pojedincu, iste mahnite globalne težnje" (Bush, 2001. b).

Mene ovdje zanima predsjednikova uporaba izraza "volja za moć" i performativna snaga njegova govora pred Kongresom. Našto mi govori da članovi Al Qaide nisu strastveni čitatelji Nietzschea - a sumnjam da se njegovim teškim tekstovima previde bavo i predsjednik Bush. Da jest, možda bi naslikao da "volja za moć" nije jednodimenz, nego višedimenzna stvar, te da je njezino svodenje na volje pojednaca gladnih moći najloži način da zapečatimo Nietzscheov tekst.

Što se mene tice (a potom sam posrednik Deleuzu, Guattariju, Foucaultu i mnogim drugima) "volju za moć" najbolje čemo shvatiti kao matricu sila koja se očituje u svim žvini i miševim oblicima i procesima. Rječ je o beskrajnom komežurju valova razlike i ponavljanja koje probija prozori i društveni svijet. Remetiči naša nestojanja da postojeanje podvojimo na prirodu i kulturu, physis i tekhné, život i smrt. Pitajne zapravo nije "Što je volja za moć?" nego "Koja od njih?" Koja je volja za moć ovde na djelu, koje sklopo sila? Koj oblik papirna? Kako djeluje, što je mome? Je li aktivna i reaktivna? Potrudje li i njajda razliku? I kakav je ton te potvrde i negiranja?

Sjetimo se da je Demda u "Potpisu, događaju, kontekstu" (1962) Austina i Nietzschea povestio upravo po pitanju snage performativnih iskaza. Sjetimo se i da je Austin osobito tvrdio da performativne ne razlikimo samo u govornom jeziku (Austin [1962] 1969). Stovlje, gesta, potpis, a odjek i svakakošno objeljavanje i razlikovanje mogu biti performativni. S ovog je gledišta manje bitno razlikovati jezike i "utjelovljeno" djelovanje i performativne i konstativne. Najčudo je raskidati razliku izvedbenosti, različe sklopove iskazajskih i perlokucijajskih sila. Takve slične sklopove možemo shvatiti kao pojedinačne konkretizacije volje za moć. Zato bih utvrdio da se predsjednik Bush u svojem performansu u rujnu 2001. nije boro protiv volje za moć, nego ju je zapravo upozorio (a moram dodati: da to vredi i za svaku kritiku te izvedbe, uključujući i moju).

Tako dolazim do drugog odnornika njegova obraćanja Kongresu. Predsjednik se na ključnome mjestu u govoru okrenuo od svoje američke publike i obratio svijetu otkrivajući vlastito mahnite globalne težnje: "Svakla država u svijetu njeje sada trebe donijeti odluku: ili ste na našoj strani, i ste na strani terorista. Sjediniene Države od danas će naspriječiti svaki načinom smatrat svaku državu koje nastavi pružiti utočište teroristima i ih podupirati" (Bush 2001. a). Mogi bismo na trenutak namisliti o performativnoj snazi ovog iskaza - i o uvjetima za viednrovanje njegova uspjeha i neuspjeha. Takvo ću obraćanje naznačiti samo u grubim crtama vjeno se prikazavaju Austina.

Predsjednikov ultimatum "ili-ili" podvija svijet, suprotstavljaju se mi i oni, sloboda i slietstvo, dobro i zlo, demokracija i volja za moć. Nametne razliku, a traži i odluku. Ukratko, riječ je o ispitu, o globalnome ispitu uvedbene učinkovitosti demokracije u novom svjetskom poretku. Ovim ispitom Bush doista svatva državu svijeta da uvedu - i snose posljedice: li će vade djakovat sukladno njegovu "ratu protiv terorizma", ili će se moije suočiti s moć američkih oružanih sustava visokih performansi. Ovak odlučujući i duboki ispit možemo tumačiti kao intencionalnu iskazajsku snagu govornoga čina.

"Jutro je upravo temeljne igre koja bi nam omogućila da proračunavamo, da obavljamo, da u planovima škrabimo napona predviđamo budućnost i da im budućnost življamo - to jest igra da čovjek nešto vredi i znaš samo kao kamaš u velenobno zdanju, a za to prije svega treba bi čvst, "kamaš" - i što je najvažnije ne smije bi glumač" (303)

Opet treba napomenuti da su ov uloma u opreči s brojim drugima u kojima ne samo da Nietzsche gluma umjetnika, glumca i pokretača maške, nego u njima dapače nailazimo modele afirmacije

Štoviše, možda upravo igra između kazališnog i protukazališnog koju nailazimo kod Nietzsche obilježava probu izvedbe u suverenu misao, pojavu izvedbe kao problema, upitnog mjesta

Nietzsche u **Vedro znanosti** nije nikako odbaciti umjetnost i prigrliti znanost. Umjesto toga okreće umjetnika protiv umjetnika i znanstvenika protiv znanstvenika. Točnije rečeno, arhetipski okreće protiv glumca i vedroga znanstvenika protiv prozobližnog znanstvenika. Kroz ta nadmetanja nastoj doći do nove znanosti, nove umjetnosti, vedre znanosti koja ne samo da nas izaziva na preispitivanje, nego i na prevladavanje dugovječne podjele, isključivoga "i-ili" između umjetnosti i znanosti

Danas se možemo upitati: kako bi izgledala suvremena vedra znanost koja bi nam pomogla u razmišljanjima o pokušaju izvedbene učinkovitosti demokracije? Upitno je u tom pogledu vome viđan rad Avital Roneli. U "Pokusnoj vožnji", njenu izazovno tumačenju Vedre znanosti, Roneli postavlja sljedeća pitanja

"Što je znanost koja se danas na vedri, a pritom ne gubi znanstveno obilježje? I kako Nietzsche ovisno kancije znanstvenosti koje bi, ne ugrađujući strogostrajanje, otvorili prostor za maštovitlu domoljstost znanstvene fantazije, ekspanzionalne umjetnosti i prije svega za knjepe stiliran život?" (1995-201)

Ova pitanja nisu samo epistemološka, nego i onto-historska, odnose se na naše branje i vjeyeme Roneli smatra da je **Vedra znanost** danas bitna zbog događaja koje izdala napvjuje, a taj je događaj usko vezan uz tehnologiju i zahtjeve testiranja. Pise: "Danas nem Vedra znanost dije do znanja u koje je njez nali odnos prema svijetu doživio velike promjene kad smo počeli sljesiti imperativ testiranja" (201). Roneli smatra da **Vedra znanost** napvjuje hvatanje u koštac s novim ekspanzionalnim raspoloženjama, što je prije stotinu godina pokrenuo Nietzsche, a ona danas ponovno aktualizira kao pokušnu vožnju

Ovdje pak leži najlakšiji od svih izazova - bir za osobu umjetničke i humanističke naobrazbe i pak za bilo koju od različitih škola kulturne kritike - a to je da neprestano testiranje koje nailazimo u znanosti i tehnologiji ne tumačimo samo kao predmet kritike i aktivnost koju treba dovesti u pitanje i opovrgnuti, nego i kao izvedbu koju možemo i moramo afirmirati. Osobno smatram da je to najizazovnije reči suvremene vedre znanosti

"Nad Deseri testiranje u dana u dan sreću kao SAT, GRE, testiranje na Hrv, MCAT, opterećenje FDA-a, komedija, motora, testiranje pod opterećenjem i ispitivanje družje, testiranje opvručenja 1-2-3 (žubor na kušnji, prilještvo na kušnji, da skotim priču, provjera kočnice - a Nietzsche je testiranje uplivenom vedro u svojoj rekob postavljanja" (206)

Možda se priča je i ovo šala? Afirmacija pokušne vožnje? No razmislite: nije li suprotstavljanje umjetnosti i znanosti, tehnike i tehnologije te kreativnosti i analitičke jedan od najdubljih poklajaja i jedna od glavnih pretpostavki? Da zaostlimo zar kritika, pa i kritika kritike ne podrazumjeva da nešto dovodimo na kušnju, i to ne jednom za svega nego opetovano? Da stvar i dodatno zaostlimo: neu li najlakšiji umjetnici i aktivisti upravo oni koji ekspanzionalnu sa svojim materijalima, savezima i životima - i sve ih na neki način dovode na kušnju?

U doba globalne izvedbe cijeli svijet postaje pokušest: "Isko se danas nailazimo pred izazovom opovrgavanja i potvrde ove testne slike svjetskih razmjera

2. Naj standardizirani testiranja na području obrazovanja, zdravlja i prehrane u američkom društvu. Kancije redovi: SAT: Scholastic Aptitude Test; GRE: Graduate Record Examination; Hrv: humani imitificiranoz vjeze MCAT: Medical College Admission Test; FDA: Food and Drug Administration; Nao: Ixiv

Nezadovoljni demokrati

U "Pokuškom predgovoru" drugom izdanju Erosa i civilizacije godine 1996 Herbert Marcuse pise kako se nekod nedno da će se nakon subinacije erosa i tehnološkoj racionalnosti onkraj tog stvarnosnog načela koje je nazvao "načelom izvedbe" civilizacija naučiti baviti "vedrom znanosti" to jest da će naučiti "kako nabiti društveno bogatstvo u cilju oblikovanja čovjekova svijeta sukladno njegovim životnim nagonima u združenoj borbi protiv doračitalja 5mm" (1995 xl). Ukratko: "kako živjeti u radosti bez straha" (xv)

Marcuse postaje pranje da su takve nade bile preoptimistične jer je potpuno podložno moc onoga što je nazvao "demokratskom intrajkcijom" i njeznoj "političkoj prisobi" koja

"Ujuma (to određene granici) dopuštaju da briju vlastite vode i (to određene granice) sudjeluju u vlasti koja im vlada" (xv) gospodernima pritom omogućujući da se sjepe uz tehnološke kopirane proizvodnog i raznog aparata kojim upravljaju" (xv)

Marcuse je to napisao 1966. Danas se ponovno pitamo: kakve su izgledi vedre znanosti na pokušaju izvedbene učinkovitosti demokracije? Možda neka vedra znanost ne postoji onkraj, nego unutar struktura izvedbe i nastoj se ekapirati iz njene ljutune?



Ilustracija 1A (naslovnica) / Plate 1A (cover)

FY 1999-2000 Department of State Performance Plan

- Increase global economic growth
- Promote broad-based economic growth in developing and transitional economies.
- Enhance the ability of American citizens to travel and live abroad securely.
- Control how immigrants and non-immigrants enter and remain in the United States.
- Minimize the impact of international crime on the United States and its citizens.
- Reduce significantly from 1997 levels the entry of illegal drugs into the United States.
- Reduce international terrorist attacks, especially against the United States and its citizens.
- Increase foreign government adherence to democratic practices and respect for human rights.
- Prevent or minimize the human costs of conflict and natural disasters.
- Secure a sustainable global environment in order to protect the United States and its citizens.
- Increase foreign government adherence to democratic practices and respect for human rights.
- Prevent or minimize the human costs of conflict and natural disasters.
- Secure a sustainable global environment in order to protect the United States and its citizens from the effects of international environmental degradation.
- Stabilize world population growth.
- Protect human health and reduce the spread of infectious diseases.

Ilustracija 1B / Plate 1B

Imajmo u vidu bogatu teoriju složenosti ponašanja zvezda i nepravilno razvrstavanje raspon poznatih tehnika, znači bih postavku da zvezda danas nudi povlašćeno mjesto na kojem se možemo baviti vedom znanosti, uveličavati je, smišljati, prigrliti je i dati joj priključak. Vedra nam znanost istodobno može pružiti određenu števnu ili znanstveno-filosofsku metodu za djelovanje poprečnim povećavanjem naših paradigmi zvezdanih istraživanja: kulturne, organizacijske, tehnološke i šira. Ona bi nam vidna znanstvena fantastika mogla omogućiti proučavanje naših oblika zvezda i otkrivena efektivnog oaza koja ih okružuje, njihova sklopa sila i voje za moć. Izazov ne leži samo u proučavanju različitih korpusa zvezdanih vrednovanja, nego i u njihovom prevredovanju u svrhu stvaranja novih korpusa, novih zvezda, a možda i novih demokratskih oblika.

U završnome djelu stizamo istraživanje kojim sam se tek počeo baviti. Tiče se još jedne zvezdane paradigme, koja pak nudi veoma različito gledište na zvezdane učinkovitost demokratije. Još ne znam točno kako bih tu paradigmu nazvao: zvezda o njoj govorim kao o "zvezda vlasti". Jedan je od mogućih pristupa zvezda vlasti organizacijska zvezda. Godine 1963. Kongres je usvojio Zakon o zvezdanoj učinkovitosti i rezultatima vlade koja je uspostavila Državnu reviziju zvezdane učinkovitosti, program na razini svih vladinih ustanova, a i u svrhu povećanja djelovitosti savjetnih ministarstava i programa. Prema nečemu Ala Gorse, oij je bila vlada koja "radi bolje, a jeftinije je" (1993).

Zapravo nije bila riječ o jednokratnoj reviziji zvezdane učinkovitosti, nego o neprekidnom godišnjem ocjenjivanju jesu li ministarstva djelovala i učinkovito. No oagna zvezdane učinkovitosti bila je tek početak. Pravi je cilj bilo poboljšanje zvezdane učinkovitosti pa su godišnje revije donosile preporuke, a iz njih su izlazili zvezdani plani koji je sadržavali određene zvezdane ciljeve. Dogodine će sljedeća zvezdana revizija ocijeniti ostvarenje tih ciljeva - i proces kritice ispoštovanja.

Postupak se primjenjivao tijekom svih osam godina Clintonove vlade. Uočavamo besjedno nastojanje da se zvezdane učinkovitosti vlasti poboljša uporabom tehnika iz poslovnog i upravnog svijeta: zvezdani se krug sastoj od mjerenja, ocjene, optimiranja i provedbe - a neprestano se ponavlja. To je tipik pokušaja vođe Državne revije zvezdane učinkovitosti: između ostaloga proizvela je i izvješće za godinu 1999/2000. Ova "zvezdani plan" (ilustracija 1) izdaje neke "strateške ciljeve", svojstvena "popis zvezdanih" za State Department. U okvirima zvezdane učinkovitosti demokratije ključna je posljednja točka: Pogađati prvenstveno demokratskim postupcima i poštovanju ljudskih prava u vladama stranih zemalja: tako Državnu reviziju zvezdane učinkovitosti možemo shvatiti u okvirima organizacijske zvezde: zvezdani plan State Departmenta prelazi i u nešto drugo - u paradigmu zvezde vlasti.

Da bismo tu paradigmu bolje sagledali, uvrstio sam dokument Američke agencije za međunarodni razvoj (USAID, ilustracija 2). USAID pruža pomoć stranim vladama. Već sam naznačio da se zvezdane učinkovitosti i njegova ispravljanja šire i dobivaju zamah. U ovom dokumentu vidimo kako se ta težišta širila u organizma vlasti globalno proširila.

Pružnik donosi smjernici za uspostavu "plana za praćenje zvezdane učinkovitosti". Ovdje je od prethodne važnosti podatak da se pritom ne prati zvezdane učinkovitost USAID-a, nego njegovih "klijenata" - i "konizacija". Ukratko, pružnik agencije daje upute za praćenje zvezdane učinkovitosti drugih vlada. Ovdje u okviru zvezde vlasti ne mjerimo samo sebe, nego i svijet: demokratiju ispružamo dijelom svijeta da bismo sagledali koliko joj je zvezda učinkovita.

Pružnik između ostaloga možemo dočitat: tako da proučimo kako se mjerila na kojima se osniva Državna revija zvezdane učinkovitosti izvode i procijeni širim svijetom. Pri čemu zvezdu vlasti možemo shvatiti kao svojstvenu "Međunarodnu reviju zvezdane učinkovitosti" iako je osnivo turbarizacijom: može nas odvesti na pogrešan put jer USAID samo površna naša područja koje nazivam "zvezdani vlasti". Dobitno zvezdane učinkovitost ne prati samo američka vlada, nego i mnogi drugi organi. Stoga, spomenuti pružnik navodi izvore podataka poput međunarodnih organizacija, privatnih tvrtki i nevladinih organizacija ili NGO-a. Sva ta tijela razvijaju i razmjenjuju studije o zvezdanoj učinkovitosti demokratije.

Ponovno napominjem da je ovo istraživanje u uvodnoj fazi: no već naznačava da koncepti zvezde vlasti sežu bar do sedamdesetih godina 20. stoljeća. Danas su neka od najvažnijih akademskih područja koja pridonose ovom istraživanju političke znanosti, međunarodni odnosi, javna politika i sociologija. Znakovito je da je nakon pada Berlinskog zida uslijedila prava eksplozija istraživanja zvezdane učinkovitosti: novopostavljenih demokratija, i to ne samo u istočnoj i srednjoj Europi, nego i diljem svijeta. Mjerila za vrednovanje zvezdane učinkovitosti demokratije na ovom su području brojna i složena. Među najvažnijima su postojanje vladavinskog sustava, sloboda i regulirani izbori, zaštita ljudskih prava, pravedan odnos prema rasnoj snazi, zdravstvena siročica, sustav kaznenog pravosuđa, mjere zaštite okoliša, kao i općenito zadovoljstvo naroda zvezdom vlasti.

U Perform or else tvrdim da, osim oblika znanja koji tvore sklop zvezde, treba globalne zvezde podrazumijevati i sklopnu atmosferu sila i općegriti stajanja. Pokazalo se da to atmosferu vidljivo ispuše i sustav barometra koji uključuje Eurobarometer, Latinobarometer, Afrobarometer i u planu je nekoliko drugih barometara (The Afrobarometer Network 2002, Huxhaus 1995). Ovi barometri nisu meteorološki: nego demografski: riječ je o ispitivanjima javnosti kojima se pratebava radi ocjene zvezdane učinkovitosti demokratije u pojedinim zemljama i regijama svijeta. Neki od tih barometara u uporabi su već više od deset godina, kao i još jedan mjerni instrument koji se često spominje, World Values Survey (Inglehart, Baszani i Moreno 1998).

Performance Monitoring and Evaluation

TIPS

USAID Center for Development Information and Evaluation

PREPARING A PERFORMANCE MONITORING PLAN

USAID's reengineering guidance requires operating units to prepare a Performance Monitoring Plan for the systematic and timely collection of performance data.

This Tips offers advice for preparing such a plan.

What Is a Performance Monitoring Plan?

A performance monitoring plan (PMP) is a tool USAID operating units use to plan and manage the collection of performance data. Sometimes the plan also includes plans for data analysis, reporting, and use.

Reengineering guidance requires operating units to prepare PMPs once their strategic plans are approved. At a minimum, PMPs should include:

- a detailed definition of each performance indicator
- the source, method, frequency and schedule of data collection, and
- the office, team, or individual responsible for ensuring data are available on schedule

As part of the PMP process, it is also advisable (but not mandated) for operating units to plan for:

- how the performance data will be analyzed, and
- how it will be reported, reviewed, and used to inform decisions

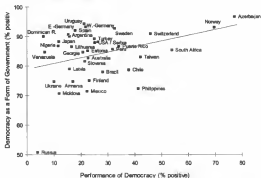
While PMPs are required, they are for the operating unit's own use. Review by central or regional bureaus is not mandated, although some bureaus encourage sharing PMPs. PMPs should be updated as needed to ensure plans, schedules, and assignments remain current.

Why Are PMPs Important?

A performance monitoring plan is a critical tool for planning, managing, and documenting data collection. It contributes to the effectiveness of the performance monitoring system by assuring that comparable data will be collected on a regular and timely basis. These are essential to the operation of a credible and useful performance-based management approach.

PMPs promote the collection of comparable data by sufficiently documenting indicator definitions, sources, and methods of data collection. This enables operating units to collect comparable data over time even when key personnel change.

PMPs support timely collection of data by documenting the frequency and schedule of data collection as well as by assigning responsibilities. Operating units should also consider developing plans for data analysis, reporting, and review efforts as part of the PMP process. It makes sense to



Ilustracija 3 / Plate 3

Proveditelji ovih demografskih istraživanja pomažu se trude da pitanja postavljaju i prenose što je dosljednije moguće da bi omogućili usporedbu rezultata u preseku različitih zemalja. Odgovori na pojedina pitanja mogu se tablično prekopirati s drugima, što pak ne vidjelo može unijeti i mnogo složenosti. U ovom je slučaju osobito zanimljiv grafikon iz rada Hans-Dietera Klingemann (1998), istraživača Berlinskog instituta za društvene znanosti. Grafikon se osniva na ispitivanju World Values Survey provedenom sredinom devedesetih godina 20. stoljeća (ilustracija 3). Klingemann se usredotočuje na 39 demokracija od kojih neke već imaju dug staž, dok su druge nedavno uspostavljene. Ljeva os bilježi koliko ispitanici podupiru demokraciju kao poželjan oblik vlasti, dok desna os prikazuje njihovo zadovoljstvo izvedbenom učinkovitošću vlastitoga demokratskog režima. Primjerice, u Azerbajdžanu su ispitanici pokazali visok stupanj potpore demokraciji i visok stupanj zadovoljstva s učinkovitošću izvedbe vlastite vlade, dok su pak u Rusiji razne potpore i zadovoljstva bile niske.

Ne ovdje me zanima skup zemalja u gornjem lijevom kvadrantu, zemalja koje imaju razmjerno visoku razinu potpore demokraciji, ali nisu zadovoljne izvedbenom učinkovitošću vlastite demokracije. Među njima su Sjedinjene Države i još nekoliko starih demokracija. Klingemann ovu skupinu navodi kao dokaz pojave ljudi koje naziva "nezadovoljnim demokratima": čvrsto vjeruju u demokraciju, no nisu zadovoljni njezinom pojedinačnom upotrebom.

Mogli bismo razmišljati na što to pojmimo "nezadovoljnih demokrata" upućuje. Naznačava li to može da je "demokratska intelektualna" intelektualci i da su se ljudi spremni diti na ustank protiv vlastitih vlada? Ili možda daje do znanja da je ugrožena sama demokracija? Da se promijenila u kolektivnu "organizaciju koja neprestano podbacuje" (Meyer, Zucker i Zucker 1989)? Ili pak možda ne: li nezadovoljni demokrat podupiru Demokraciju tvrdeći da je demokracija u arhiviran ili nepotpun projekt pa tako stalno "neodoljiv", stalno je smetljivo, stalno je ispitujemo i dovodimo u pitanje (1989/ 2002)?

Jedino je sigurno izvedba vlasti odnosa nam pojavi globalne, ali ipak nasuprotne može za testiranje i proučavanje izvedbene učinkovitosti demokracije. Izvedba vlasti direktno posreduje strojeve suverene vlasti i pravnih poredata na što to čine studij izvedbe, optimiranja izvedbene učinkovitosti i tehnološke izvedbe. Določna meša u ovom trenutku obuhvaća državne vlasti, transnacionalne i nadnacionalne, tjela, države-nacije, nevladine organizacije, znanstvene istraživače i što je najbitnije, nezadovoljne demokrate odnosno nezadovoljne ljude. Pitanje je što će li što upotrijebiti ovu misao i u koje smjeru.

Ovo se istraživanje o izvedbi vlasti usredotočuje na nacionalne demokracije, no mnogo toga govori u prilog mogućnosti da je na pomolu nešto drugo, za čime postoji i velika želja. Ako su stan Gori (umid demokraciju u obliku grada-države, a kolektivni je Sjevernoamerikano nanovo osmisliti kao državu-naciju, kakve bi demokratske oblike svijet mogao stvoriti u dobu globalne izvedbe? Neku nadnacionalnu ili transnacionalnu demokratsku državu? Ili kakvu mežu propusnih mikrodemokracija? Ili nešto posve drugo? I napokon: kakve izvedbe dolaze u obzir za gradnju ova demokracije za koju nikad nismo čuli i kakvu će ulogu u njeznoj izvedbi imati vodja znanosti?

ZAUMALA

Verzija ovog teksta objavljena je u časopisu The Drama Review (Vol 47, Issue 2, Summer 2003). Uredništvo zahvaljuje Richardu Schechneru i TDR-u na dopuštenju da u Frakcije objavi proširenu i razrađenu verziju.

LITERATURA / REFERENCES

The Afrobarometer Project
2003. "Afrobarometer Round 1: Conspicuous of Comparative Data from a Twelve-Nation Survey." Prepared by the Institute for Democracy in South Africa, the Centre for Democracy and Development in Ghana, and Michigan State University in the United States. <http://www.afrobarometer.org>

Bush, George W.
2001a. "Address to a Joint Session of Congress and the American People." Washington, DC: Office of the Press Secretary. <http://www.whitehouse.gov/news/releases/2001/09/20010920-8.html>
20 September 2001b. "President: We're Fighting to Win - And Win We Will." REMARKS BY THE PRESIDENT ON THE USS ENTERPRISE ON PEARL HARBOR DAY USS Enterprise." <http://www.whitehouse.gov/news/releases/2001/12/20011207.html> 7 December

Derride, Jacques
1982. "Signature, Event, Context." In *Margins of Philosophy*. Translated by Alan Bass. 307-30. Chicago: University of Chicago Press.
2002 [1995]. "Politics and Friendship." Interview conducted by Michael Sprinker. In *Negotiations: Interventions and Interviews 1971-2001*, edited by Elizabeth Rottenberg. 147-66. Stanford: Stanford University Press.
European Commission
2000. "How the Europeans See Themselves: Looking through the Mirror with Public Opinion Surveys." Brussels: European Commission Press and Communication Service.
Gins, Al
1993. *From Red Tapes to Results: Creating a Government that Works Better and Costs Less*. Report of the National Performance Review. New York: TimeBooks.
Haedcke, Susan C., and Robin Nahai, eds.
2001. *Performing Democracy*

International Perspectives on Urban Community-Based Performance. Ann Arbor: University of Michigan Press.
Hardt, Michael, and Antonio Negri
2000. *Empire*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
Hartman, Carlos
1995. "Lainotario 1995: Opiniones y actitudes de los ciudadanos sobre la realidad económica y social." Documento preparado para Copel.
Inglehart, Ronald, Miguel Basanez, and Alejandro Moreno
1998. *Human Values and Beliefs: A Cross-Cultural Sourcebook*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
Journal of Democracy
2000. "Surveying Value Change in East Asia." *Journal of Democracy* 11: 4 (October): 189.
Klingemann, Hans-Dieter
1998. "Mapping Political Support in the 1990s: A Global Analysis." Discussion Paper PS II, 98-232. Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung (WZS)

Morcoso, Heribert
1966 [1965]. *Drô and Gelosion: A Philosophical Enquiry into Freud*. Boston: Beacon Press.
McKenzie, Jan
1992. "InChackity." *Style* 30: 2, 203-20.
2001a. "Towards a Sociopolitics of Interface Design: éros, élys, élys TOYWAR." *Strategies: A Journal of Theory, Culture and Politics* 14: 1, 121-38.
2001b. *Perform or Else: From Discipline to Performance*. London: Routledge.
McKenzie, Jan, and Ricardo Dominguez
2001. "Dispatches from the Future: A Conversation on Politics theory/practice 2: 115-22."
Mayer, Marshall W., Zucker, and Lynne G. Zucker
1989. *Permanently Failing Organizations*. Newbury Park, CA: Sage Publications, Inc.
Nietzsche, Friedrich
1974 [1882]. *The Gay Science*. Translated by Walter Kaufmann. New York: Vintage Books.

Rumel, Avital
1995. "The Test Drive." In *Deconstruction in America: A New Sense of the Political*, edited by Andrew Ross. New York: New York University Press.
United States Department of State
1999. FY 1999-2000 Performance Plan. Washington, DC: United States Department of State.
USMID Center for Development Information and Evaluation
1999. *Preserving a Performance Monitoring Plan: Performance Monitoring and Evaluation TIPS*. Number 7.

Democracy's Performance

Jon McKenzie

In the anthology *Performing Democracy*, scholars from around the world present research on urban, community-based performance (Hasedick and Nelhaus 2001). The essays explore cultural performance as a means of social production and democratic resistance. For the past few years, I have been researching how these performative practices have gone digital as well, how groups such as Critical Art Ensemble and Electronic Disturbance Theater have merged art, activism, and technology to create practices of electronic civil disobedience (see McKenzie 1999, 2001, and McKenzie and Dominguez 2001).

This concern with democracy's performance, I believe, runs through the half-century or so of cultural performance research, from the studies of 1960s' political theatre to research on ACT-UP and the "NEA Four" in the 1980s and early 1990s, to contemporary research in community-based performance, direct-action civil disobedience, and emerging forms of electronic civil disobedience. In fact, we might think of the field of performance studies as a global test site for the study of performative forms of creativity, collaboration, and democracy. The values of this testing can be found in our commitment to experimentation and method, and to the contesting of cultural norms and the protesting of social injustice. This testing informs our research, administrative service, and teaching, not only our evaluation of the performances we study but also of each other's work and that of our students, whom we regularly put to the test. In addition, the field of performance studies has a long tradition of contesting its own institutionalization, seeking to imbue our work with experimental modes of research and teaching.

This article examines a second test site of democracy's performance: one that stresses the normative dimensions of performance. The topics of this site also include democracy, performance, and testing. The essay is divided into three parts: the first addresses a speech by President George W. Bush, the second, Nietzsche's *Gay Science*, and the third, "disaffected democrats."

The thoughts explored here grow out of research contained in *Perform or Else* (2001b). There I focus on performance not only as resistance and transgression, but also in terms of normativity and domination. To blur my own back cover speculations, I believe performance will have been to the 20th and 21st centuries what discipline was to the 18th and 19th, that is, an onto-historical formation of power and knowledge. Building on the work of Butler, Lyotard, and Marouze, I call this formation the "performance stratum." This stratum is composed, in part, by the sedimentations of different types of performances, not only cultural but also organizational and technological. Since at least the Second World War, managers and organizational theorists have studied and designed the performances of workers and institutions, while engineers and computer scientists have created high performance military and communication technologies.

From annual performance reviews to high-per-

formance morale systems—and yes, even to ritual and theatre—performance now gathers together a vast array of contemporary phenomena. Today, all cultures, all organizations, all technical systems can be studied in terms of different, though historically related, performance paradigms. And beyond the paradigms just mentioned are the financial performance of stock markets, the educational performance of schoolchildren, and the sexual performance of Masters and Johnson.

All these paradigms sit atop the performance stratum, which they have helped to articulate and upon which they are now becoming increasingly entwined.

This performance stratum is less about the replacement of discipline's industrial capitalism and its Enlightened, colonial project, it is more about their displacement and reinscription within the digital circuits of our postcolonial, postmodern world. Here the alphabetic archive gives way to the digital database and the factory to the living room. Lifestyles once discounted by the Establishment are now discounted at establishments around the world, on sale at places like Benetton, the Gap, and Starbucks. Desire is thus becoming undisciplined: more and more, it performs. Performance, in short, is the power matrix of contemporary globalization, and it is for this reason I contend that we are entering an age of global performance.

George W. Bush and the Will to Power

On 20 September 2001, President George W. Bush addressed a Joint Session of Congress and a global television audience. It is not too much of an exaggeration to say that on that night, the whole world was watching.

I will focus on two sets of passages in the President's speech. In the first, President Bush identified those responsible for the attacks of 9/11 and placed them in a historical and, if you like, philosophical, perspective. "The evidence," he said, "all points to a collection of loosely affiliated terrorist organizations known as al Qaeda." He went on to say that, "Americans are asking, why do they hate us? They hate what we see right here in this chamber—a democratically elected government." And here is the text that really rattles me:

"We have seen their kind before. They are the heirs of all the murderous ideologies of the 20th century. By sacrificing human life to serve their radical visions—by abandoning every value except the will to power—they follow in the path of fascism, and Nazism, and totalitarianism." (Bush 2001a, emphasis added)

Six weeks later, on 7 December, Bush used very similar language when commemorating the attack on Pearl Harbor. "We've seen their kind before. The terrorists are the heirs to fascism. They have the same will to power, the same dis-

A version of the text was originally delivered on 12 April 2002 as a keynote speech at the PBS 8 conference held at New York University. This section "Performance, Democracy and the Gay Science" is largely taken from *Perform or Else* (McKenzie 2001).

dan for the individual, the same mad global ambitions" (Bush 2001b)

I am interested here in the President's use of the term "will to power" and the performative force of his speech before Congress. My hunch is that members of al Qaeda are not big readers of Nietzsche—not, I suspect, has President Bush spent much time with these difficult texts. If he had, he might sense that the "will to power" is not one thing, but many, and that reducing it to the visions of power-hungry individuals is the surest way to close down Nietzsche's text.

For me (and here, I am channeling Deleuze, Guattari, Foucault, and many others), the "will to power" is best understood as a matrix of forces that finds expression in all forms and processes, living and dead. It is the underlying surge of difference and repetition that permeates the natural and social worlds, disturbing our attempts to divide existence in two: nature/culture, physics/techné, life/death. Because it is different from itself, the question is less "what is the will to power?" than "which one?" Which will to power, which arrangement of forces is at work here? What form does it take? What action, what passion? Is it active or reactive? Is difference affirmed or negated? And what is the tone of this affirmation or negation?

Let us recall here that in "Signature, Event, Context" (1982) Derrida hooked up Austin and Nietzsche precisely in terms of the force of performative utterances. Let us also recall that Austin himself argued that performatives were not limited to spoken language (Austin [1962] 1999)—and indeed, gestures, signatures, and by extension any manner of making a mark or making a difference can be a performative. From this perspective, the crucial distinction to make is not between linguistic and "embodied" performances, nor between performatives and constatives, but rather between different performatives, different arrangements of locutionary and perlocutionary forces. Such complex arrangements may be considered extensions of the will to power. Thus I would argue that President Bush's performance in September 2001, far from baring the will to power, was actually a particular enactment of it. I, like, I should add, are any critique of it—including mine!

This brings me to the second passage in his address before Congress. At a crucial point in his speech, the President turned from his U.S. audience and addressed the world, thereby revealing his own mad global ambition. "Every nation, in every region," he said "now has a decision to make: Either you are with us, or you are with the terrorists. From this day forward, any nation that continues to harbor or support terrorism will be regarded by the United States as a hostile regime" (Bush 2001a). We might reflect a moment on the performative force of this utterance—and the conditions for evaluating its success or failure. I will only sketch the outlines of such a reading, sticking close to Austin.

The President's "either/or" ultimatum divides the

world in two: an us and a them, freedom vs. tyranny, good vs. evil, democracy vs. the will to power. It imposes a difference and also demands a decision. In a word, this is a test: a global test of democracy's performance in a new world order. With this test, President Bush effectively challenges the nations of the world to perform—or else. Either governments perform in accord dance with this "war on terrorism" or they may face the power of U.S. high-performance weapon systems. We can read this decisive and decisive test as the speech act's intended locutionary force.

President Bush's challenge also carries perlocutionary force; it produces secondary effects. Given the power of his lecture machine and its world wide web of destinations, these effects are byzantine, but I think we can already see them at work—in Chechnya, the Philippines, the Middle East, and elsewhere. In addition, beyond these already troubling effects, we might also ask: What effects might his performance have on solidifying the emerging performance stratum, that new world order, that Empire that Integrated Circuit which proudly proclaims itself to be democratic—and in which the United States is variously cast as the supreme hegemon, its top executive, or its reluctant yet forceful policeman.

This brings me back to the first global test site mentioned above, the one comprised of the resistant sites found in the **Performing Democracy** anthology, in activist theatre and hacktivist websites, and more generally, in performance studies research. What is the relation between these two sites of democracy's performance: those resistant sites we study so closely, and those dominant sites of the new world order?

I am not sure we can easily assume that one test site is all about localization and the other globalization, that one's all about cultural performance, the other about techno-organizational performance. After all, the practices of electronic civil disobedience, for instance, combine experimental art, social organization, and technical know-how. Further, these artists, activists, and programmers collaborate in performances that are globally produced yet locally situated: in Chapeau, in Seattle, in Frankfurt. Alternatively, as Michael Hardt and Antonio Negri argue in *Empire* (2000), the organizational and technological networks of contemporary power are increasingly governed by forms of immaterial labor and biopolitical control that valorize difference, ephemerality, and site specificity; the very terrain performance studies has staked out.

Perhaps then there is only one test site, a global site on which multiple experiments in democracy are now playing out. Since 1989, scores of new democratic states have emerged: some flourish, others wither and slip away. Elsewhere, long-established democracies have begun ceding key functions to various trans- or supra-national bodies, leaving political theorists to ponder extra-national democratic promises and the end of the nation-state. Meanwhile, people everywhere

are performing democracy in their daily lives and struggles. And lost among these, George W. Bush is acting in the name of a free and democratic world, with massive public support in the U.S.

All this constitutes the test site of democracy's performance.

Performance, Democracy, and The Gay Science

According to Nietzsche, there is an intimate relation between performance and democracy: one he discusses in Book Five of *The Gay Science* ([1882] 1974) in a forecasting section titled "How Things Will become Ever More Artistic" in Europe. "Though elsewhere Nietzsche often and enthusiastically affirms the artist, the creator, the player of masks, the quotation marks here around 'artistic' tip us off something's up, Nietzsche's taking a different tack. The writer of *The Birth of Tragedy* and *Dithyrambs of Dionysus* now looks at actors, at role-playing, and yes, even and especially at performance, "good performance," *guten Spiel*. Significantly, the performance Nietzsche targets mixes the theatrical and the occupational, and in doing so uses and abuses its performers. He writes:

"Even today in our time of transition when so many factors cease to compel men, the care to make a living still compels almost all male Europeans to adopt a particular role, their so-called occupation. A few retain the freedom, a merely apparent freedom, to choose this role for themselves; for most men it is chosen. The result is rather strange. As they attain a more advanced age, almost all Europeans confound themselves with their role, they become the victims of their own 'good performance'." ([1882] 1974 302)

For me, what Nietzsche picked up in *guten Spiel* was the emergence of the performance stratum. It should also point out that three major theorists of normative performance—Butler, Lyotard, and Marcuse—were all readers of Nietzsche. According to Nietzsche, in the future of "good performance," humans fall victim to their own roles, their own acts. Significantly, he connects the performance to democracy and America. Though he initially ascribes this "good performance" to European males, he proceeds to place it in a much wider perspective, connecting it to a certain "rocky faith" found in democratic ages. These are, respectively:

"the Athenian faith that first becomes noticeable in the Ptolemaic age, the faith of the Americans today that is more and more becoming the European faith as well. The individual becomes convinced that he can do just about anything and can manage almost any role, and everybody experiments with himself, improvises, makes new experiments, enjoys his experiments, and all return ceases and becomes art." ([302 03])

It is a commonplace to say that Nietzsche is no friend of democracy; of the people, but I would say more specifically, that Nietzsche is no friend

a democracy monopolized by the modern nation-state, no friend of a notion of "the people" that reduces their energies and power to merely supporting established orders or toling away in roles that deaden and close off the future. This is precisely what he senses in the all-too-American "good performance." Paradoxically, in the experiments of becoming-actor, Nietzsche senses an inability to create, an incapacity to build as an architect does, to plan, to organize, to construct a future that spans millennia.

What is dying out is the fundamental faith that would enable us to calculate, to promise, to anticipate the future in plans of such scope, and to sacrifice the future to them—namely, the faith that man has a value and meaning only insofar as he is a stone in a great edifice, and to that end he must be solid first of all, a "stone"—and above all not an actor!" (303)

Again, these passages run counter to many others, where Nietzsche not only affirms the artist, the actor, the player of masks but indeed finds models of affirmation in them.

Indeed, this play we find in Nietzsche, between the theatrical and antitheatrical, may very well mark the rupture of performance into modern thought, the emergence of performance as a problem, a site of contestation.

In *The Gay Science* Nietzsche is not out to disarm art and embrace science. Indeed, he pits artist against artist and scientist against scientist. To be precise, he sets architect against actor, gay scientist against the all-too-serious scientists. Through these contests, he seeks to invert: another sciences, another art, a gay science that challenges us not only to question but to overcome the long-standing division, the "ether/or" between art and science.

Today let us ask: What might a contemporary gay science look like, one that would help us think about the test site of democracy's performance? It is here that the work of Avital Ronell is so important. In "The Test Drive," her provocative reading of *The Gay Science*, Ronell raises the following questions:

"What is a science that predicates itself on gaiety without losing its quality of being a science? And how does Nietzsche open the channels of a self-enfranchisement that, without compromising the rigor of inquiry, would allow for the inoverness of science-fiction, experimental art and, above all, a highly stylized existence?" (1995 201)

These questions are not only epistemological but also onto historical: they bear on our being and time. For Ronell, the importance of *The Gay Science* today lies in the event it signals from afar: an event closely tied to technology and the demands of testing. She writes: "Gay Sci signals to us today the extent to which our rapport to the world has undergone considerable mutation by means of our adherence to the imperatives of testing" (201). For Ronell, *The Gay Science* signals an engagement with a new experimental disposition, one which Nietzsche kick-started a

century ago and which she rebuts for us today as the test drive.

Now herein lies the incontest challenge of all—at least for someone trained in the arts, humanities, or any of the various schools of cultural criticism—and that is to read the incessant testing found in science and technology not only as an object of critique, not only as an activity to question and negate, but also as a performance that can and must be affirmed. For me, this is the most daunting test of contemporary gay science.

"Testing, which our Daseins encounter every day in the form of SAT, GRE, HM, MCATS, FDA, cosmetics, engines, stress, and arms testing (I-23-broadcast systems, and testing your love, testing your friendship, in a word, testing the brakes—was located by Nietzsche mainly in the eternal joy of becoming." (208)

You may be wondering: Is this some kind of joke? Affirm the test drive? But think about it. To oppose art and science, technique and technology, creativity and analytics, isn't this among the most comfortable of positions, the most major of presuppositions? To make matters trickier: Doesn't critique—even critique of critique, entail putting something to the test, not just once and for all, but again and again? And even trickier still: Aren't the most active of artists and activists precisely those who experiment with their materials, their coalitions, their lives—who put them all to a certain test?

In the age of global performance, all the world becomes a test site. Thus the challenge facing us today: To negate and affirm this worldwide test pattern.

Dissatisfied Democrats

In his 1995 "Political Preface" to the second edition of *Eros and Civilization*, Herbert Marcuse writes that he had once held the hope that, beyond the sublimation of Eros in technological rationality, beyond this reality principle which he named "the performance principle," Marcuse had hoped that civilization would learn to practice "the gay science," that is, "how to use the social wealth for shaping man's world in accordance with his life instincts, in the concerted struggle against the purveyors of Death" (1995 x). In short: "How to live in joy without fear" (xv).

Such hopes, Marcuse later admits, were overly optimistic, for he had totally underestimated the power of what he called the "democratic introjection" with its "political paraphernalia" which

"permits people (up to a point) to choose their own leaders and to participate (up to a point) in the government which governs them—[which] it also allows the masters to disappear behind the technological veil of the productive and destructive apparatus which they control" (xii).

Marcuse wrote this in 1966. Today, once again: What are the chances of the gay science on the test site of democracy's performance? Rather than beyond performativity, might there be a gay

science within the performance status quo, gelling to free itself from its shell?

I would like to suggest that, given its rich, theoretical complexity and its incredibly diverse range of techniques, performance today offers a privileged site for practicing the gay science, for rehearsing it, inventing it, letting it in and giving it a chance. At the same time, the gay science may offer us a certain flicke or so-called method for operating across various paradigms of performance research: cultural, organizational, technological, and beyond. This gay sci might allow us to study different forms of performance in terms of their surrounding atmosphere of effects, their arrangement of forces, their will to power. The challenge lies in not only studying different bodies of performative evaluation, but also reevaluating them to create new bodies, new performances, and perhaps new democratic forms.

In this final section, I present some research I am just beginning to undertake. It concerns yet another performance paradigm, one that offers a very different perspective on democracy's performance. I am still not sure what to call this paradigm: provisionally I refer to it as "government performance." One way to approach government performance is through organizational performance. In 1993, Congress passed the Government Performance and Results Act which established the National Performance Review, a government-wide program to improve the efficiency of federal departments and programs. As Al Gore put it, the goal was a government that "works better and costs less" (1993).

Now this was not a one-time performance review, but an ongoing annual assessment of whether departments were performing in an efficient and effective manner. Performance assessment was only the beginning, however. The whole point was to improve performance, so the annual reviews offered recommendations, and from them a performance plan was created containing specific performance goals. The following year, the next performance review would assess how well those goals were met—and the process would begin again.

This went on throughout the eight-year Clinton administration. We see here an explicit effort to improve government performance using techniques drawn from business and management: the performance cycle is measure, assess, optimize, and implement—over and over and over. Thus runs the test drive of the National Performance Review. One of its products is the 1999/2000 report. Some of its "strategic goals," a sort of "to do" list for the State Department, are laid out in this "Performance Plan" (plate 1). In terms of democracy's performance, the last bullet point is crucial: increase foreign government adherence to democratic practices and respect for human rights. Though the National Performance Review can be understood in terms of organizational performance, the State Department's performance plan spills over into something else: the paradigm of government performance.

To get a better angle on the paradigm, I have included a document from the U.S. Agency for International Development (USAID, plate 2). USAID provides financial aid to foreign governments. I have suggested that performance and its tests are expanding and gathering momentum. In this document we see how this test pattern has gone globally governmental.

The manual provides tips for creating a "performance monitoring plan." The crucial point here is that the performance to be monitored is not that of USAID, but rather of their "clients" or "customers." In short, this manual instructs agency workers on how to monitor other governments' performances. Government performance here involves not only taking one's own measure, but taking the measure of the world, testing democracy everywhere to see how well it is performing.

One way to read this manual is to study how the criteria behind the National Performance Review have been externalized and projected around the world, thus understanding government performance as a sort of "International Performance Review." This reading, while of interest, is also misleading, for USAID only scratches the surface of the field that I am calling "government performance." Many other entities monitor the performance besides the U.S. government. Indeed the same manual lists such data sources as international organizations, private firms, and nongovernmental organizations or NGOs. All these bodies generate and exchange studies of democracy's performance.

Again, this research is preliminary, however, it already indicates that concepts of government performance date back at least to the 1970s. Some of the most important academic fields contributing to this research today are political science, international relations, public policy, and sociology. Significantly, since the fall of the Berlin Wall, there has been an explosion of research into the performance of newly formed democracies, not only in Eastern and Central Europe, but around the world. In this field, the criteria for evaluating democracy's performance are numerous and complex. Some of the most important are the existence of a multiparty system, free and regular elections, human rights protections, fair labor practices, healthcare services, criminal justice system, environmental protections, as well as overall popular satisfaction with government performance.

In *Perform or Else* I argue that, in addition to the knowledge forms that compose the performance stratum, the age of global performance also entails a complex atmosphere of forces and affects. It turns out that this atmosphere is regularly tested by a system of barometers, including the Eurobarometer, Latinobarometro, Afrobarometer, and several planned Asian Barometers (The Afrobarometer Network 2002; Nunnex 1995). These barometers are not meteorological but demographic: they are public opinion surveys undertaken to assess democracy's performance in individual countries and regions of the world. Some of these barometers have

been used for more than a decade, as has another often cited instrument, the World Values Survey (Inglehart, Basanez, and Moreno 1998).

In this demographic research, researchers make special efforts to pose and translate questions as consistently as possible in order to allow comparison of results across different countries. Responses from particular questions can also be cross-tabulated with others, allowing even more complex relationships to emerge. Of particular interest here is a graph taken from a paper by Hans-Dieter Klingemann (1998), a researcher at The Berlin Institute for Social Science. The graph is based on a World Values Survey taken during the mid-1990s (plate 3). Klingemann focuses on 30 democracies, some well established, others recently formed. The left axis charts the respondents' support of democracy as a desirable form of government, while the right depicts the same respondents' satisfaction with the performance of their particular democratic regime. For instance, respondents in Azerbaijan had high support for democracy and high satisfaction with the effectiveness of their government's performance, while Russia, by contrast, had low levels of both support and satisfaction.

I am interested here, however, in the cluster of countries in the upper left-hand quadrant: countries with relatively high levels of support for democracy but low satisfaction with their particular democracy's performance. The United States is among this group. Its are several other long-standing democracies. Klingemann cites this clustering as evidence of what he calls "dissatisfied democrats": people who strongly believe in democracy and yet are unhappy with its particular embodiment.

We might think about the implications of this notion of "dissatisfied democrats." Might it indicate that the "democratic introspection" is wearing off: that people are ready to rise up against their governments? Or might it suggest that democracy itself is threatened? That it has become what is known as "a permanently failing organization" (Meyer, Zucker, and Zucker 1999)? Or, again, might all these dissatisfied democrats lend support to Derrida's claim that democracy is an inherently unfinished or incomplete project: one that is thus always "to come," always being invented, always being tested and contested ([1980] 2002)?

One thing we know for sure: with government performance, we are witnessing the emergence of a global yet fragmented network for testing and monitoring democracy's performance. More directly than performance studies, performance management, or techno-performance, government performance channels sovereignty machines and judicial orders. Right now, this network contains national governments, trans- and supra-national entities: nation states, NGOs, academic researchers, and most importantly, dissatisfied democrats: that is, dissatisfied people. To what uses this network will be put, and by whom or what—that is the question.

While this research on government performance focuses on national democracies, there is much evidence—and desire—that something else may be emerging. If the ancient Greeks invented democracy in the form of the city-state, and colonial North Americans reinvented it in the nation-state, what democratic forms might the world create in the age of global performance? Some supra- or transnational democratic state? Or perhaps a loose network of porous, micro-democracies? Or something else altogether? And finally: What performances have a chance of bucking the unhelped-of democracy, and what role will the gay science play in its performance?



ACKNOWLEDGEMENT

Version of this essay first appeared in *The Drama Review* (Vol 47, issue 2, Summer 2003). The editorial board would like to thank TDR and Richard Schechner for their kind permission to publish this version of the essay in *Frakcija*.



ŠPIILJSKI ČOVJEK, ILI: INSCENIRANJE DISOCIJACIJE RICHARDA MAXWELLA

Gerald Siegmund

S engleskoga prevela Maja Tančik

Fotografija Greg Heide

Njegovi glumci samo stoje i žure u prazno. Kad god progovore, zvuče poput lutaka. Scenografije su jednostavne, teške kao i kostimi. Prostor na oblikuje komplikovana naličja. Kad netko prestane govoriti, teško bi se pokrenuo, to djeluje kao potres. U kazališnim predstavama Richarda Maxwella manje je svakako više. Što manje intonacije, što manje gluma, što manje teatra – no unatoč tome Maxwellovo kazalište u ovom je trenutku najpopularnije američko kazalište.

Nakon studija u Chicagu, gdje je počeo režirati i pisati drame, Maxwell se 1994. godine preselio u New York. Ondje su mnoge njegove drame – poput *Champions of Magic* (Prvaci čarolije, 1996), *Debate* (Pisprava, 1998), *Showy Lady Sippin'* (Papuška razmetljive dame, 1999), *Boxing 2000* (2000) i *Drummer Wanted* (Traži se bubnar, 2001) – prikazane u mnogobrojnim kazališnim prostorima u samom centru grada – uključujući *Ontological Theatre* Richarda Foremana u Crici Sv. Marka. Za predstavu *House* (Kuća, 1999. godine dobio je nagradu OBIE Village Voice). Europski festivali kao što su Wiener Festwochen, "Festival d'Automne" u Parizu, "Holland Festival" te "Theaterformen Hannover" prikazali su njegove drame. Kazališta kao što su "Hebbel Theater" u Berlinu, "Kaahtheater" u Bruxellesu i "Mouduentum" u Frankfurtu davali su njegove predstave. U ovom eseju upoređujući ću se na predstavu *Caveman* (Špijski čovjek), njemačku premijeru koje sam gledao u Hannoveru na festivalu

"Theaterformen" u proljeće 2002. Posebno ću se pozabavi Maxwellovim osjetljivim neznačajnim stikom i njegovim odnosom prema pojmovima prostora i subjektivnosti.

1. Prebivalište špijskoga čovjeka

Drama *Špijski čovjek* napisana 2001. godine, pripovijeda jednostavnu priču. Muš. C dolazi svojoj ženi W i najavljuje poljez drugoga muškarca, A, koj radi s njim u skladu. Dvojica muškaraca razgovaraju o poslu, a žena ubacuje sendviče u mikrovlnu. Nastavlja svada. Ona im pokušuje pivo. Oni razgovaraju o ženama. Muškarac A svđa se W i on počine govornu o njoj u njeznoj nazočnosti. Ona raspušta kosu jer on ima auto kojim bi se mogli odvesti u San Antonio. On je ljub. A i C se potuku. C kroz pjesmu izjavljuje svoju ljubav prema W.

Već i sam naslov *Špijski čovjek* konično upućuje na vječne odnose među spolovima oslikane u dram. dvojica muškarca na svđađu se oko žene koja se nalazi između dvije vatre. Ali on se može dobiti i kao konični komentari o mjestu gdje ona živi – sobi u kući i pikolozi koji bi se metaforički mogla opreći kao špija. No, ipod jednostavnog zapieta kroz dramu se prevlači dvokudja tema. Ona se nagovijestila već u prvoj rečenici u predstavi, u pitanju koje W postavlja C-u dok se on slabašna uspije u sobu. "Gdje si bio?" Tema mjesta i prostorne orijentacije uvedena na taj način smjesta se povezuje s pitanjem subjektivnosti.¹ W pokušava spriječiti C u što je radio. "Ti tako, danas sam vodio jedan zanimljiv razgovor" a ne tu nekome izjavu C odgovara. "Tko?" Njegov kratak odgovor uključuje i priču "s kim" i negaciju pozicije subjekta W budući da ne prepoznaje ono "ja" koje je vodio razgovor. Ta se dvostranost izvija i u ključim prizorima.

¹ Markus Weisendorfer naziva je timu redovito obilježje koje o Maxwella "The Embedded Space of Richard Maxwell's House" u: *Modern Drama* 44.4 (2002): 437-457. Prituđa se u mnogim pojednostavnim sažetom u Weisendorferu, teško nije argumentacije na isti na *Caveman* nego na predstavu *Caveman*.

W je otela u kupu sa svojim priateljima Sheryl, a po povratku kući shvaća da "ovo mesto" - izgleda katastrofalno.² Radi bi pošla u San Antonio i potražila skupinu koja joj može pomoći - ne procenita se u čemu. Kada C odjeka ustupile svoj auto kojim bi se onamo odvezla, ona se razapleće. Zatim podrži pesnik pjesmu koja se može shvatiti kao nezin komentar o sebi u trećem licu: "Očrta tuzi ne je onaj i čaka me. Ja sam onaj koji ješalem biš. Ojcem te, sada." Između odeljaka i ostanki, između "ovdje", gdje ona nastuplja želi biti, i "ondje", gdje je na, ona projicira prostor granica kojeg ostaju neodređeni.

Nekim prije nego što joj se A počne udavati, W svoj položaj uveliko opisuje u još jednoj pjesmi koja se hiri izlom prostornom napetošću, ali eksplicitnije artikulira nezin položaj subjekta: "Ja bih du tu kad odes ti. Ja živet cu dalek. Ja dospet cu do mesta/ Na kojemu cu volest svoje kos/ Ja gledam u zrcalo/ Ali moj se kos ne pojavljuje/ Ja nisam valjda duh/ Ja sam tajna veštin" Izgubivši se u ne-postorju između zrcala i njegova odziva, ona je odsutna sa scene i postaje tek duh koji nastavlja živeti, premda u svoja pesmi naglašava osobnu zamenu: "Ja". Kako ne nastavlja vlastiti prostor, ona se također oseća uprošćenom od strane ustejenika, Melekaneaca, kao što kuži tekst: "On dolaze u moju kuću / osećam se prigušenom".

Moji argumentacija usredsotočbit će se na nepostojanje ograničenja toge prostora, i telesnog položaja subjekta u njemu. Namjera mi je proučiti kako sa Maxwellovo ponašanje prostora ne samo artikulira u tekstu, nego i manifestira kroz način na koji on postavlja predstavu. Posebnosti njegove mizanscene, njegovo svesno negiranje izražajnog stila u uporabi pozornice, glasa i glume, stvaraju taj prostor kao rezultat njegova promišljanja kazališnih sredstava. Anticijelna proda ove predstave srodne je realističkim temama drame.

2. Nevođe s medijima

² Daniel Minton čuva se djetelino stajanje u sceni predstave "The Burden of Irony: the Onus of God" ("Četiri rone odgovornost nad-rolnivosti odabran na konferenciji 'Woolster Group i nesreća tradicije' u Kaithestru u Sueselena 15-18 svnja 2002

Maxwellovo odbijanje da rabi tehnologiju na pozornici može se protumačiti kao odbijanje da se dodvor imperativu ironije nalaga postmodernog stanja. Maxwell, navodno, ionju zaoblaz, te umjesto toge traže za stravnijim i skrenjem emocionalnim odgovorom publika? Međutim, gledano izbliza, takve tvrdnje guzi na verodostojnosti. Ono što izgleda kao kritika preterane upotrebe tehnologije u američkoj avangardi, zapravo je samo drugi - istina, radikalno drukči - pristup medijima i njihovu djelovanju na subjekta. Više sam ukazao na ironiju u nesliku drame. No tu su i druge ranije koje stvaraju miftenoju različitih medijskih formata.

Baš poput likova iz Woolster Group, Maxwellovi likovi uvijek se mogu svrstati u neki okvir. Na djelu su intertekstualne reference na američke moderne klasike poput Svih mojih sinova Arthura Millera u drami *Boeing 2000*, a u *Špijskom čovjeku* muž i žena pred posjetiteljem razgovoraju o svome navodnom smu, kojega W nazljeđ traži, ali on se do kraja predstave ne pojavljuje. Očita je, naravno, aluzija na dramu Edwarda Albeea *Thio se boji Virginije Woolf*. No ne baca samo kazališna povjest sjenu na Maxwellove likove i zpleće. Za tri predstave koje sam gledao, *Boeing 2000*, *Thio se boji* i *Špijski čovjek*, Stephanie Nelson postavila je scenografiju koja jasno odaje da je samo scenografija. Jednostavna drvena kutija li, u predstavi *Boeing 2000*, boksače ang. postavljeni su na pozornicu koje nalaze na filmske set i televizijsko studio iz kojega se nazire tehnika oprema. Ograničari sa svih strana, gluma su prevleči za kazalište izluka u kojemu glume. Zapeh koji govore o ljubavi i potuk, o objektivnim svadama i odnosima jednostavn su poput onih u sapunicama i odaju duhom svakodnevice koja se može dogoditi svakdje. Jednostavni, neizražajni stil glume likove vodi na klasičnane tapove ocharane jano poput likova iz očita. C i A u *Špijskoga čovjeka* nisu tako daleko od Bessira i Butthanda sa MTV-ja. Drveni poput lutaka, oni izvode paze koje održavaju činjenicu da ih se promatra. Oni pretraju svoju neautentičnost glumeć okvir u koji ih je strpalo medijstvarano bujenje. Osim televizijske senke, i žanr muzika igra značajnu ulogu u Maxwellovim predstavama. Kako i sam svira u skupini *New York City Players*, Maxwellovi likovi usred prizora često zapjevaju. Časni što ih na brachovski način oslikavaju, pesme također otvaraju daljni prostor za njihove nade i strahove. U *Špijskom čovjeku* ispred kutije kraj stubišta što vodi za scene sjede violisti, basisti i gitaristi. Tijekom cijele predstave lađima su okrenuti publici i gledaju likove u prostoru.

Odbijnost skope - koja nepojeljnu sadrž i nastaje u oštali i diseminaciju - na distanca drži različit oblici koji filtriraju neposrednost likova. Oni omogućuju ironski odmak od onoga što se događa na pozornici. Premda se prihvaćaju da su krajnje realistični, oni su vaskarističkim jer su uslovi razumu perspektivu medija. Stav Mariusa Wessendorfa o Maxwellovoj Kući svakako vrijedi i za *Špijskog čovjeka*: "Pobit high-tech predstave Woolster Group, Builders Association i Johna Jessurina, i kuća ilustriraju razume učinke televizije i drugih audiovizualnih medija na ljudski subjekt - no baz uporabe multi-medija u predstavi"³. Posljedica toge jest prikaz kolebanja i neodlučnosti, oklijevanja između stvarnog i nadzarenog, između stine i fikcije koja je temeljni element svih medija. U idućem odeljku usredsotočbit ću se na vrlo značajan postupak kojim se ostvaruje učinek kolebanja u predstavi *Špijski čovjek*. Nazvat ću ga insceniranje disocijacije.

3. Nevođe s označavanjem

Maxwellova mizanscena temelji se na suprotnostima. Semiotičkim rečnikom ona se može opisati kao disocijaciju prosekmičkog i psialingističkog znakovije koje čini dio kazališnog kodu. Način na koj Maxwell nati takve sustave znakova u svoja predstave distabliraju naše ponašanje prostora te, vezano

³ Wessendorf str 453

o firm, naše polnoje subjektivnosti. Prema Erich Fischer-Lichte, proksemički znakovi imaju značenje kao dio kazališnog sustava samo kad ih se dovede u vezu s nekom okolnim prostorom.⁴ Ona se stodobno odnose na takseu razdaljinu između likova na pozornici i na promjenu prostora glumaca, poput hodanja preko pozornice. Proksemički znakovi mogu se dobiti samo u okviru konkretno kulturne jer svaka kultura različito kodira prostor između sugovornika. Stoga razdaljina do koje možete proći pertenu u komunikaciji ne samo što varira od situaciji do situaciji, ovisno o tome gdje si se u javnosti ili i osamo, te je li to poslovni sastanak, prijateljski ili ljubavni, nego i od kulture do kulture.

Scena natik na kutu u kutu koju je Stephanie Nelson postavila u **Špijskome čovjeku** od samog početka reducira prostor za proksemičke akcije. Okrenuvši se od svoje kuhinjske konzole i trpuit koraknuvši W već sto licem u lice s mužem koj ustaje iz stola. Kad se paru pridruži A, koji je C-ov šef i uljez u kućanstvo, on se ipak smješta nađe na jednako razdaljinu od W i C. Time biva uručen u njihov običaj uslik svijet i njegovu kulturnu perspektivu i mogućnosti koje se ogledaju u ograničenom opsegu akcije kojom likovi raspolažu. Sve to ukazuje na prisnost, no to se psihološko čitanje smješta polju uporabom paralingvističkih znakova. Taj skup znakova upućuje na modele koj leže povrh semantičke razine riječi i rečenica i pomiču njihovu ostvarenju. Na razini objekta, paralingvistički znač ustrojevaju sadržaj lingvističkih znakova uz pomoć stanja i osjećajnog ritma te tako sugeriraju načine na koje ih se može razumjeti. Na intersubjektivnoj razini oni daju komentare o odnosu između govornika, a na subjektivnoj razini ostavljaju stajnje duha lika na pozornici koj govori i je li onovna uzrečenom, spokojan je bijesan? Hoćemo li tu rečenicu shvatiti kao pitanje ili naredbu? Ukratko, paralingvistički znakovi bave se načini, a ne značenjem izraza.

U Maxwellovu svjetu likovi nemaju mogućnost modulariti svoj glas. Iako su intonacijske sheme zadržane kad je riječ o izjavama, pitanjima i uzvišima, svake do rečenice zgovora se podjednako silinom, ili tako izjednačuju semantičku i funkcionalnu razliku između oglednih uzroka kao što su "leži" i "vrti" i pravih nastajanja značenja poput glagola i subjektiva. Osim toga, sve stanje između rečenica jednake su duljine, te se ne naglašava nijedan konkretan dio rečenice ili riječi. Promjene u emocionalnim stajanjima sugerira samo brzina i dinamika cijeloga govornog čina. Zbog takvih jednoličnih intonacijskih shema likovi se domanju kao da čuju dijalog, i ne da ga prihvaćaju. Zvuče kao da ih je netko uputio do scenarija pa se sad prvi put probuju kroz njega i ne mogu sadržajno ustrojiti dijalog. Takav učinak "čitanja taksta" obito stvara razliku između njihove subjektivnosti i jzikov koj sa ne dotma kao da izvele iz nekog unutrašnjeg prostora. Jasni tu ne slab za označavanje. Umjesto toga, on djeluje kao mislika koju likovi navišća, mislika koja oblikuje njihova lica i identiteta tako što izobličava ono što bi trebala biti njihova prava narav. Subjektivnost je proizvod mislika koji je uvijek kulturni konstrukt.⁵

Pri postavljanju predstave Richard Maxwell proksemičke i paralingvističke znakove dovodi u sukob. Kad se žene obraća mužu i mol ga za auto kako bi otiš u San Antonio, ona se mče se svoja mješta lijevo od mikrovaine pećnice i staje za stola blže njemu. Njihova blizina sugerira prisnost nužno kako bi ga negovirte da joj učini uslugu, ali njena uporaba besćionoga tona to porče. Ona ovisno nove prostora koj je daleko iznad granica njihova položaja, prostor koj transcendiru ograničenja realističkoga društvenja i prisnosti likova ne neko udaljeno mjesto koje, međutim, ostaje neodređeno. Stajno priklaćenje blizine i udaljenosti sugerira suprotstavljanje različitih prostora koj su nekompatibilni s realističke točke gledanja. On su heterotopije onako kako ih je definirao Michel Foucault: prisutne u svojoj odsutnosti, one decentraliziraju položaj subjekta koj se vraća sebi i toga drugog mješta. Na taj način oni stvaraju poziciju subjekta oblikuju kao nemoguć i. U Maxwellovu **Špijskome čovjeku** glas u suadini s okruživanjem shema heterotopija. Maxwellova animistička mazarenica tako se na čudni način slaže s realističkom glavnom temom, dte sa živim nezadovoljstvom svojim položajem i željom da ode.

Disocijacija vokalnih i specijalnih odnosa, međutim, nije jedina disocijacija u predstavi. Maxwell istu strategiju primjenjuje i na izraze lica i geste svojih likova. Kad se žena obraća svome mužu koj seodi na stolu, on zun u publiku. Takvi netremeni pogledi rijetko skrenu u stranu, oni ostaju fiksirani pred sebe nezahvamo dugo. Sedi sučelice za stolom, bezstrastljivo licu, dvojica muškaraca razgovoraju u žanimu. Ali što duže žene u onoga drugog, pogled se sve manje okreće kao da je upućen onome drugom. Poput glasa koj prolazi ravno kroz njih i gubi se u nekoj neodređenoj daljini. Svakiom je liku dodijeljena jedna poza. Oba muškarca sede za stolom u pozi muškarčine, raširenih nogu. Dok muž ruke ostavlja na bokove, šef ih ostavlja ne bedila. Žena obično stoji nogu raširenih u feni ramena, a ruke joj se klata uz tijelo. Katkada napuštaju svoju pozu, kad muž ustane sa stola i opialagne preko stola da dotakne A-ovo rame, i kad ustane da zagri W kad ona plače, no smješta se vraćaju u svoja položaja.

Maxwellova je strategija dvostruka. Kad prvo, on reducira mnogobrojne mogućnosti različitih kazališnih znakovnih sustava na jednu osobinu, te tako usmjerava pozornost na same znakove. Ističe se govorni on kao čin, gesta kao gesta, pogled kao pogled. Kao drugo, on ih okuplja tako da negira realističke kazališne konvencije. Jednostavno ih sučeljavajući, on se opire njihovoj integraciji u stvarnu životnu situaciju, situaciju koja se može ojerovati svakodnevnim iskustvom. Disocijacija znakovnih sustava ovisi druge prostore ponad svijeta prikazanoga na pozornici, mentalne prostore stvarne uporabom glasa i pogleda koj nude mogućnost slobode kako likovima i njihovim brigama, tako i publici i stobodu da osluže kako će reagirati i istatati prizna.

Glas je povezan s prostorom subjekta na doslovnoj nači. Osim što žvi na nekomu mjestu, subjekt također zauzima mjesto kroz svoje tijelo koje zauzima prostor jer je kao takvo njegov produktivak u svijet. Glas je također kadlar prizvat u stvaranje tijela, kao što zvuči svi koje su ikada nabili telefon. Ako odvajaju sustava znakova dekonstruiraju likove na sceni, iskosi imaginarna tijela posjeduju li likovi?

6. O uporabi glasovnih masla vid Gerold Segund, "Stimm-Maximen Subjektivität, Amerika und die Stimme im Theater der 'Woolsey Group'." u Hans-Peter Sauerbörcher (ur.), *Sonnen-Tür-Klänge: Synthesen im deutschen Spiel*, Tübingen: Gunter Narr, 2002.

7. Michel Foucault, "Ästhetik Räume" u *Kathrin: Barock/Pier*, Gunter Narr & (ur.), *Ästhetik: Wahrnehmung/Heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam 1990, str. 34-46.

8. Helge Finster: *Die Theaterisierung der Stimme im Experimentalthater* // Klaus Oehler (ur.) / Zeichen und Realität, Tübingen: Stauffenberg Verlag 1994, str. 1007-1021. „Experimental Theatre and Semiology of Theatre: The Theatrisation of Voice“ // Modern Drama, sv. XXXI, 1983, Toronto, str. 501-517.

9. Sigmund Freud: „Das Ich und das Es“ // Freud: *Psychologie des Unbewussten* / Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., Fischer 1982, str. 273-300, ovdje str. 293.

10. Kai Slevemant: *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington: Indiana University Press 1988, str. 72-100.

11. Jule Kristeva: *Poetics of the Semiotic*, Paris: Seuil 1983, str. 9-16.

12. Victor Burgin: „Geometry and Abjection“ // John Fletcher (ed.): *Benjamin (ur.) Abjection, Melancholia and Love: The Work of Jule Kristeva*, London/New York: Routledge, 1990, str. 104-123, ovdje str. 115.

13. Burgin, str. 122.

14. Richard Maxwell potpisao se postavio ovom temom u svojim 1999. *Cowboys and Indians* (Kobojci i Indijanci) koji je napisao u suradnji s Jim Strajmom.

15. Kristeva, str. 15-16.

4. Navolje se tijelom

Akustička slika našega glasa, kao što je Helga Finster već mnogo puta ponovila, uvijek implicira i sliku nas samih.⁸ Naša se tjelesna slika stoga ne konstituira samo optički, kao što bi to rado predstavljala. Lutanova slika zrcalna faza, nego također – a često i primarno – akustički. Već je Freud znao za to kad je egu podano „slušnu kapicu“ u Egu i do, kao, međutim – na subjektivno nezadovoljstvo, uvijek nesavršeno prestaje.⁹ U psihonaučnikog teorij glas funkcionira kao prvi instrument diferencijacije i segmentacije objekata koj započinje i pravi odvajanje perločke nutrine i objektivne vanjske. Glas mijša tako postaje akustičko zrcalo, da se poslušimo slonom huzom Kai Slevemant,¹⁰ koje obećava kontinuitet na putu da postane objekt – ali i arhiv sklonosti i želja iz djelatnosti. Glas kao paretika realnost tako se pograva oko granica subjektivna tijela čijem je nastajanju i sam pridonio.

Tijelo likova na pozornici tako se stvaraju kad se vizualna slika poveže s akustičkom. Unutar konvencija realističkog kazališta te se slike spajaju prema provjerljivom svakodnevnom iskustvu koje se predstavlja na pozornici. Strukturalni rascjep između tijela i glasa ne smije doći u prvi plan. No u Maxwellovi predstava slika kapica pada samo kako bi otkrila da su subjekti ostali uvan svojih tijela. Nepreglednost prostora koj odvara glas nema granica. On ne nudi subjektu ikakvo uporište. On klz zajedno s glasom koj tijelo ne može obuhvatiti. Glas ne iscrta obris tijela. Likovi, paradoksalno – nastaju akustičkom negacijom svojeg tjelesnog pokrižja. Oni se otvaraju kako bi postali ono što nikad neće biti. U tom smislu Maxwellova uporaba prostora, tijela i glasa približava se onome što je Jule Kristeva nazvala „abjektivom“.¹¹ Ni subjekt ni objekt, abjekt je ono što subjekt odbija – ono što se više ne može sadržavati u činu negacije koj tvoj subjekt kao takav. Abjekt postaje prije razdora između licačnog/zgornog i imaginarnog subjekta. On je, kao što je ukazao Victor Burgin „prihodni – demarkacija prostora“.¹² Kao odgovor na Burginovu ideju, Kristeva je spomenula da je abjekt „predučitelj“ prostora, „nulta točka specijalizacije“, dodajući: „abjekcija je prema geometriji ono što je intonacija prema govoru“.¹³

Kao što smo vidjeli, u Maxwellovoj mozaici *Špijskog čovjeka* gotovo da i nema intonacije. Nema intonacije koja bi mogla ustrojiti govor, postoj samo čin govora. Glas kao takav postaje abjekt negirajući i predodređujući tijelo čij vanjske obrise ostaju ovjerna. Maxwellov prostor utemeljuje se jer više nisu upadani u tjelena glumaca. Oni će ispluniti svoju subjektivnost, te tako postaju skloni sami sebi i publici. Čud i fascinantna antijektivnost prizora koj stoji u očitoj suprotnosti s realističnom obiteljskom situacijom.

I na kraju, viditi ču se Maxwellovoj uporabi glazbe. Promatramo li je s gledišta abjekta, glazba ne referira samo na popularni žanr muzika. Svojom country intonacijom ona otvara još jedan neograničen prostor u kojemu se subjekt može izgubiti. Ona pokazuje emocionalno-pohodni prostor u kojemu se subjekt koj pjeva predaje melankoličnim tuziljkama koje ne poznaju granice. Takav je otvoren prostor istodobno, naravno se, unopen duboko u mitologiju američkog zapada s figurim kobojci koj luta prenojem, uvijek na rubu društva – apodiktika koj tvoj sam rub identiteta Amerika.¹⁴ Abjektivizam koj se često pripisuje Maxwellovom dramama tako postaje rezultat isprilježanja mogućnosti znakovnih sustava u kazališnom kodu, razpoloženje koje decentralizira jer sustave međusobno sukobljava i tako proizvodi proturječne, često i kontradiktorne efekte. Rezultat je subjekt odbačen iz vlastita tijela, subjekt bez vlastita prostora. Prema Kristevoj – prvo pitanje koje postavlja abjektivna osoba jest: „Gdje sam ja?“ Abjekt stvara prostor koj ne može biti homogen, nego se većito dijeli i mijenja.¹⁵

5. Navolje se rodom

Vratimo li se na pjesmu žene W spomenutu na početku ovog esaja, odgovor na to pitanje bio bi: „negdje“. „Ja dođem ču do mjesta/Na kojemu ču vidjeti svoje kose/Je gledam u zrcalo/Ala moje se lice ne pojavljuje.“ Nakon svega rečenog, neznano se lice ne može pojaviti jer se nalazi u heterotopičnom „tamo negdje“ koje je uklanja s njezina stvarnog mjesta. To što akusčno zrcalo ne daje odgovarajući odraz od tamno negdje, ima veze s njezinim abjektiviranim statusom. On joj se može vratiti samo u bes-tjelesnom stanju. Kako je on doslovno bez granica, ne može prouzvesti Gestalt. Iznimno djelomice neza-je i zbog paradoksa što njezina jedra pojava s obje noge na zemlji stoji u očitoj suprotnosti s njezinom bezgraničnošću. W je dosta duh, duh koj ona više ne želi biti. Ona je abjektivirani dio dvojice mladićka-ica, „dijelčarske“ teritorij za objeću u različitim smislu. Dok A nikad nije imao spolni odnos s njom, C od nje traži da ga odmiče, tj. da pati na pokloku. Njezina stabilnost i nepogreblivost ovisi o njoj. Prostor je u *Špijskom čovjeku* pitanje roda.

Da se poslušimo Wiesendorffovim uzusom, „Injundirani prostor Richarda Maxwella“ stoga je istodobno emocionalno neuzdani i uzemljuju zbog svog odbijanja da se skrasi na bilo koji lokaciji, a neureden je i u smislu da glas zauzima neuredane teritorije, dosad nastanjene područja mozaiksko povezane s mitologijom i kulturnim fantomom Sjedinjenih Američkih Država. To što likovi do kraja predstave ne odmiču daleko, čini se nezbežnim. Nakon što C kroz pjesmu uzima svoju ljubav prema W predstava se prekida na napaćenom mjestu kao u spionicama. Ali bez obzira na to hoće li ostati s C om ili žvjeti s A-om, ona će se potonuti da taj fantom ostane živ.

Caveman, or: Richard Maxwell's staging of dissociation

Gerald Siegmund

Photo: Greg Hirt



His actors just stand around staring into space. Every time they speak they sound like puppets.

The sets are simple, and so are the costumes. No elaborate lighting structures the space. When somebody stops posing in order to move, it looks like an earthquake. In Richard Maxwell's theatre productions less is certainly more. As little intention as possible, as little acting as possible, as little theatre as possible – and yet, Maxwell's theatre is probably the most popular theatre coming from America right now.

After having studied in Chicago, where he also began directing and writing plays, Maxwell moved to New York in 1994. There many of his plays, such as *Champions of Magic* (1996), *Debate* (1998), *Showy Lady Slapper* (1999), *Boeing 2000* (2000) and *Drummer Wanted* (2001), were staged in various downtown theatre venues including Richard Foreman's Ontological at St. Mark's Church. For House he received the Village Voice OBIE award in 1999. In Europe, festivals such as Wiener Festwochen, the Festival d'Automne in Paris, Holland Festival, and Theaterforum Hannover have shown and produced his work. Theatres such as Habbel Theater in Berlin, the Kaetheater in Brussels and Mousonturm in Frankfurt have shown his pieces. In my essay I shall concentrate on *Caveman*, whose German premiere I saw in Hannover at the Festival "Theaterforum" in the spring of 2002. I will be concerned with Maxwell's idiosyncratic non-expressive style and its relation to the concepts of space and subjectivity.

1. Caveman's Dwellings

Caveman, written in 2001, tells a simple story. Husband C comes home to his wife W and announces the visit of another man, A, working with him at the warehouse. The man discusses business while the wife shoves some sandwiches in the microwave. They quarrel. She serves them some beer. They talk about women. A betrays C and starts to make comments about her while she is around. She lets her hair down, because he has a car that could take them to San Antonio. He kisses her. A and C fight. C declares his love to W in a song.

Already the title *Caveman* is an ironic reference to the archaic gender relations depicted in the play: two macho men fighting over a woman who plays piggy in the middle. But it can also be read as an ironic comment on the place where they live: a room in a house or a caravan trailer that could metaphorically be described as a cave. Undoubtedly this simple plot, however, is another theme running through the play. It is already implied in the very first sentence spoken, a question that W asks C when he walks up the steps into the room: "Where have you been?" The theme of place and spatial orientation thus, invoked as than immediately linked to the topic of subjectivity.¹ W tries to tell C what she has been doing: "So I had an interesting conversation today", a statement to which C replies "Who?" His short answer implies both "with whom" and a

negation of W's subject position since the "I" who held the conversation is not acknowledged. The ambiguity continues in the following scenes.

C has gone shopping with her friend Sheryl, and coming home she realises that "this place looks like a simple disaster". She is keen on going to San Antonio to look for a group who can help – to what end remains in the dark. When C bluntly refuses to borrow a car to take them there she starts to cry. Afterwards she bursts into a song that may be read as a commentary on herself in the third person: "Dry your eyes, paradise is there and waits for me. I'm where I want to be. I feel you now." Between going away and staying, between here, where she apparently wants to be, and there, where paradise is, she projects a space whose outlines remain uncertain.

Just before A makes a pass at her, W sums up her situation in yet another song which thrives on the same spatial tension but which articulates her position as a subject more explicitly: "I'll be here when you are gone/I'll live on/I, we'll go to a place/Where I, can see my face/Well, I, look in the mirror/But my face won't appear/I, can't be a ghost/When I, am a secret to most!" Losing herself in the non-space between the mirror and its reflection, she remains absent from the scene, a ghost that lives on, although the stress in her singing lies on the personal pronoun "I". Because she does not inhabit her space, she also feels invaded by the immigrants, Mexicans, as the text says: "They come to my house and I feel overruled".

My argument will focus on the lack of imitation of both this space and the subjects physical position in it. I would like to analyse how Maxwell's idea of space is not only articulated in the text, but is also brought about by the way he stages the play. The peculiarities of his mise en scène, his conscious denial of an expressive style in the use of stage, voice and acting, bring about the space as a result of his reflection on the means of theatre. The artificiality of his production is congenial to the realist concerns of his play.

2. Media Trouble

Richard Maxwell's refusal to use technology on stage can be read as a refusal to pander to the imperative of irony of our post-modern condition. Maxwell is said to put irony aside, looking instead for a more straightforward and honest emotional response on the side of the audience.² On closer inspection however, this claim does not hold. What looks like a critique of the American avant-garde's technological excesses, is, in fact, only another, albeit radically different, way of dealing with the media and their effect on the subject. I have already pointed out the irony in the title of the play. There are other ironies involved that are brought about by the interferences of various media formats.

Just like the characters of the Wooster Group, Maxwell's characters are always already framed. There are intertextual references to American modern classics such as Arthur Miller's *All My Sons* in *Boeing 2000*, and in *Caveman* husband

¹ Markus Wessendorf called his review essay on Maxwell "The Unfamiliar Space of Richard Maxwell's House" in *Modern Drama* 44:4 (2002): 437-457. Although I agree with Wessendorf in many details, the focus of my argument does not lie with the play *House* but with *Caveman* as theatre.

² Daniel Muñoz seems to share this view in his paper "The Burden of Irony: the Crisis of Cool" given at the conference "The Wooster Group and its Tradition" at the Kaetheater in Brussels, 16th to 19th May 2002.



and wife talk about an ostensible son in front of their visitor, a son that W is apparently searching but who remains a mystery throughout the show. The obvious allusion is, of course, to Edward Albee's *Who's Afraid of Virginia Woolf?* But it is not only theatre history that casts a shadow over Maxwell's characters and plots. For the three productions I have seen (*Boxing 2000*, *Drummer Wanted*, and *Caveman*) Stephanie Nelson has constructed stage sets that display the idea that they are sets. A simple wooden box or, for *Boxing 2000*, a boxing ring, is placed on a stage that resembles a film set or a TV studio with the technical apparatus visible on the periphery. Literally located in, the actors are too big for the puppet theatre they are acting in. Plots of love and lust, of family quarrels and relationships are as simple as the ones from soap operas exuding an everydayness that could take place every where. The actors' simple and flat acting style reduces the characters to stock types who are given clear-cut cartoon-like contours. In fact, with C and A from *Caveman*, Beavis and Butt-head from MTV are never far off. Wooden as puppets they perform poses that reflect the fact that they are already looked at. They have acknowledged their authenticity by acting out the frame into which the mediated gaze has cast them. Apart from television series, the genre of the musical features prominently in Maxwell's productions. Himself a musician with the New York City Players, Maxwell's characters burst into song in the middle of a scene. The songs characterize them in a Brechtian fashion, but they also open up another space for their hopes and fears. In *Caveman*, a violinist, a bass player and a guitarist sit in front of the backstage to a small star-case that leads up to the interior. Throughout the production they sit with their backs to the audience facing the characters in the room.

The seriousness of the action, which after all includes domestic violence and discrimination, is thus kept at a distance by the various forms that filter the characters' immediacy. They allow for an ironic distance to the scene. Although they pretend to be slice-of-life realism, they are highly artificial because they have internalized the disruptive gaze of the media. What Markus

Wessendorf has pointed out for Maxwell's *House* certainly holds true for *Caveman*. "Like the high-tech theatre productions of the Wooster Group, the Builders Association, and John Jesurun, *House* reflects the dispersive effects of television and other audiovisual media on the human subject – but without employing multimedia in performance."² The effect of this is a staging of oscillation and undecidability, a hovering between the real and the surreal, between truth and fiction that is a structural feature of all media. In the next section I would like to concentrate on a very prominent device in Maxwell's staging of *Caveman* that brings this oscillating effect about. I would like to call it the staging of dissociation

a dissociation of the present and paralinguistic signs that are part of the theatrical code. The way Maxwell employs these sign systems in his production destabilises our notions of space and, linked with it, our notion of subjectivity. According to Erika Fischer-Lichte the prosaic signs are only meaningful as part of the theatrical system when they are related to a surrounding space.³ They refer both to the physical distance between the characters on stage and to the actors' changing of position, such as walking across stage. The prosaic signs can only be read against the background of a particular culture since any culture codes the space between interlocutors differently. Thus how close you get can to your communication partner does not only vary from situation to situation, whether it takes place in public or in private, whether it is business related or a meeting between friends or lovers, but also from culture to culture.

Stephanie Nelson's box-in-a-box stage for *Caveman* reduces the space for prosaic actions from the very beginning. With just one turn away from her kitchen console and three steps W can face her husband getting up from his chair. When A joins the duo he, although C's boss and a stranger to the household, is immediately at equal distance to W and C. He is drawn into their visibly narrow world and its restricted outlook and opportunities that are mirrored in the restricted range of action the characters possess. Everything here signifies intimacy, a psychological reading that is immediately contradicted by the use of the paralinguistic signs. This set of signs refers to the patterns that lie on top of the semantic level of words or sentences, helping to bring it about. On an object level, paralinguistic signs structure the content of linguistic signs by pauses or a certain rhythm thus suggesting ways of understanding them. On an intersubjective level they comment on the relationship between the speakers, and on a subjective level they sketch the state of mind a character on stage is in while speaking. "Is he or she agitated, calm or furious? Are we to understand the sentence as a question or a command? In short, paralinguistic signs deal with ways of expression not with the meaning of the expression."

In Maxwell's universe the characters are deprived of modulating their voice. Although intonation patterns are retained with regard to statements, questions or exclamations, each part of the sentence is uttered with the same thrust, leveling the semantic and functional difference between obvious fillers such as "yes" or "hm" and the actual carriers of meaning such as verbs or subjects. Apart from that, the pauses between sentences are all equal so that no emphasis is put on any particular part of the sentence or word. Changes in emotional states are only indicated by speed and the dynamics of the whole speech act. These flattened intonation patterns make the characters look as if they are reading the dialogue rather than living through it. They sound as if somebody had just given them the script and they stumble through it for the first time, unable to structure the dialogue meaningfully. This "reading the text out" effect obviously

A Erika Fischer-Lichte: *Sensitök des Theaters Band I: Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen: Gunter Narr 1993, pp. 87-93.

5 Fischer-Lichte pp. 36-47 here p. 43

3 Wessendorf p. 453

3 Signifying Trouble

Maxwell's mise en scene is based on a contradiction. In semiotic terms, it can be described as

creates a difference between their subjectivity and language, which does not appear to originate in an interior space. Language does not express them. Rather, it functions like a mask that the characters put on, a mask that shapes their faces and identities by disfiguring what is supposed to be their true nature. Subjectivity is the product of the mask which is always a cultural construct.⁶

In his staging of the play Richard Maxwell makes the prosaic and paralinguistic signs clash. When the wife addresses her husband asking him to borrow a car so that they can go to San Antonio, she leaves her place next to microwave stage left and stands behind the table closer to him. Their proximity suggests an intimacy necessary for persuading him to comply, but her use of a depersonalized voice denies this. It opens up another space that is way beyond the confines of their situation, it transcends the limitation of the realistic setting to transport the characters to a place beyond which remains, however, unspecified. The constant overlapping of proximity and distance suggests a co-presence of various spaces that are incompatible from a realistic point of view. They are heterotopias in the sense that Michel Foucault gave the term, present in their absence, decentering the position of the subject that is coming back on itself from this other place. Ifly doing so, it marks the actual place of the subject as unreal.⁷ In Maxwell's *Coverman* the voice interacting with the setting creates heterotopias. Maxwell's anti-realistic mise en scène of his play is therefore strangely concurrent with its realist main theme, namely the wife's dissatisfaction with her place and her urge to leave.

The dissociation of vocal and spatial relations is, however, not the only dissociation taking place in the production. Maxwell applies the same strategy to his characters' facial expressions and their gestures. When the wife speaks to her husband who is sitting on his chair, he stares out into the audience. Gazes rarely shift focus and remain attached to their opposite for what seems to be an unrealistically long period of time. Facing at each other across the table with blank expressions the two men talk about women. But the longer they stare at their opposite, the less their staring seems to be directed towards that person. Like the voice it goes right through them, leaving itself in an unspecified distance. Each character is assigned one pose. Both men sit at the table in a macho pose with legs apart. Whereas the husband stems his hands on his hips, the boss rests his on his thighs. The wife usually stands with her legs apart at shoulder distance with her arms dangling at either side of her body. Sometimes they leave their poses, when the husband gets up from his chair to reach over the table and touch A's shoulder, or when he gets up to embrace W while she is crying, only to fall back into their positions immediately.

Maxwell's strategy is twofold. First, he reduces the copious possibilities of the various theatrical sign systems to one feature, thus drawing atten-

tion to the signs as such. What is foregrounded is the speech act as an act, the gesture as gesture, and the gaze as gaze. Second, he assembles them in a way that denies realist stage conventions. By simply juxtaposing them he resists their integration into an coherent life-like situation a situation that can be verified through everyday experience. The dissociation of sign systems opens up other spaces beyond the world represented on stage, mental spaces produced by the use of voice or the gaze that provide a potential for freedom both for the characters and their concerns and for the audience in their way of reacting to and reading the scenes.

The voice is linked to the subject's space in a more literal way. The subject does not only live in a place, he or she also takes place through the body that takes up space because it is an extension into the world. The voice is also able to evoke a body, as everybody who has ever used a telephone has experienced. If the separation of sign systems deconstructs the characters on stage, what kind of imaginary bodies do these characters possess?

4. Body Trouble

The acoustic image of our voice, as Helge Finter has repeatedly pointed out, always also implies an image of ourselves.⁸ Our body image is thus not only constituted optically as Lacan's famous mirror stage would have it, but also – and often primarily – acoustically. Already Freud knew this when he gave the ego a "hearing cap" in *The Ego and the Id*, one that, however, much to the irritation of the subject, always fits badly. In psychoanalytic theory the voice functions as the first instrument for the differentiation and segmentation of objects that starts off and accompanies the separation of psychic interior and objective exterior. The voice of the mother thus becomes an acoustic mirror, to borrow Kaja Silverman's famous phrase,⁹ that promises continuity on the way towards becoming a subject, but also an archive for affects and desires of childhood. The voice as psychic reality thus plays around one's own body limits that it helps to produce in the first place.

The bodies of characters on stage are thus created when a visual image is tied to an acoustic image. In the conventions of realistic theatre, these images are matched according to verifiable everyday experience that is represented on stage. The structural rift between body and voice is not allowed to come to the fore. In Maxwell's productions, however, the hearing cap is about to fall off only to reveal subjects out of their bodies. The vastness of space that the voice opens up is limitless. It does not offer the subject anything to cling to. It slides with the voice that the body cannot contain. The voice does not delineate a body. The characters periodically take place by acoustically negating their physical place. They open up to become what they will never be. In this sense, Maxwell's use of space, body, and voice comes close to what Julia Kristeva has called the "abject".¹¹ Neither sub-

6. For the use of voice masks see also Bernd Segmund, "Stimm-Masken: Subjektivität, Ästhetik und die Stimme im Theater des 'Woolstar Group'", in Hans-Peter Seydewitz (ed.), *Stimmen/Töne/Klänge: Synergien im zwischenmenschlichen Spiel* (Tübingen: Gunter Narr, 2002), 66.

7. Michel Foucault, "Anders/Raum" in Karlheinz Barck/Peter Gertz (eds.), *Ästhetik, Aesthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam, 1990, pp. 34–49.

8. Helge Finter, "Die Theatralisierung der Stimme im Experimentalthheater", in Klaus Oehler (ed.), *Zwischen und Realität* (Tübingen: Stauffenberg Verlag, 1984), pp. 1007–1021. "Experimental Theatre and Semiology of Theatre: The Theatricalization of Voice" in *Modern Drama*, vol. XXXI, 1985, Toronto, pp. 501–517.

9. Sigmund Freud, "Das Ich und das Es" in Freud, *Psychologie des Unbewußten* (Stuttens Ausgabe Vol. II) Frankfurt a. M.: Fischer, 1962, pp. 273–330, here p. 292.

10. Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1985), pp. 72–100.

11. Julia Kristeva, *Poétique du Signifiant* (Paris: Seuil, 1980), pp. 9–16.

12. Victor Burgin, "Geometry and Abjectness" in John Fentone/Andrew Benjamin (eds.), *Abjectness: Melancholia and Love: The Work of Julia Kristeva* (London/New York: Routledge, 1990), pp. 104–123, here p. 115.

13. Burgin, pp. 122.

14. Richard Maxwell has taken up the concern in his 1999 play *Cowboys and Indians*, co-written by Jim Strain.

15. Kristeva, pp. 15–16.

ject nor object, the object is that by which the subject is repulsed, that which can no longer be contained in an act of negation that constitutes the subject in the first place. The object is prior to the split between the Lacanian mirror image and the imaginary subject. It is, as Victor Burgin has pointed out, "a prior demarcation of space"¹². In response to Burgin's ideas Kristeva has underlined that the object is the "precondition" of space, "the 'degree zero of spatialization' . . . adding 'abjection is to geometry what intonation is to speech'"¹³.

As we have seen, there is hardly any intonation in Maxwell's mise en scène for *Caveman*. There is no intonation that could structure speech; there is only the very act of uttering. The voice as such becomes the object, negating and preconditioning speech in the sense of communication, negating and preconditioning a body whose outline remains in the open. Maxwell's spaces are disturbing and disquieting because they are not anchored in the bodies of the actors anymore. They are splitting out their subjectivity, an act that turns them into aliens to themselves and to the audience. Hence the fascinating artificiality of the staging which is in stark contrast to the realist family set-up.

To conclude, let me come back to Maxwell's use of music. Viewed from the angle of the object, the music does not only refer to the popular genre of the musical. With its country music intonation it opens up another limitless space for the subject to lose itself in. It displays both an emotional psychic space where the singing subject gives itself over to melancholic laments that know no bounds. At the same time such an open space is, of course, steeped deeply in the American mythology of the West and the cowboy figure roaming the land always on the edges of society, an outlaw who constitutes the very border of America's identity¹⁴. The archaism that is often attributed to Maxwell's plays is thus a result of the depletion of the possibilities of the sign systems in the theatrical code. A stripping bare that decenters because it plays the systems off against each other causing incongruous and often humorous effects. The result is a subject that is out of its body, a subject without a space of its own. According to Kristeva, the first question that the abjected person asks is "Where am I?" The object creates a space that cannot be homogenous but is forever dividable and changeable.¹⁵

5. Gender Trouble

Going back to W's song mentioned at the beginning of this essay, the answer to that question is "nowhere". "I, will get to a place/Where I, can see my face/Yeah I, look in the mirror/But my, face won't appear". After all that has been said, her face cannot appear because it is in the heterotopic "out there" eliminating her from her actual place. That the acoustic mirror does not give an adequate reflection from out there has to do with her abjected status. It can only fall back on her in

a disembodied state. Since it is literally without limits it fails to produce a Gestalt. Part of the irony results from the paradox that her sturdy and grounded image on stage stands in obvious contrast to her limitlessness. W is dead a ghost, the ghost she no longer wants to be. She is the abjected part of the men, that is "strange" territory for both of them in different ways. Whereas A has never had sexual intercourse with her, C needs her to take her place for him, i.e. to mind the trailer. Taking away from him, his stability and immobility rest on her. Space in *Caveman* is a gendered concept.

The "unsettled space of Richard Maxwell", to borrow Wessendorf's phrase, is therefore both emotionally unsettling or disturbing in its refusal to settle down in any specific location and unsettled in the sense that the voice occupies uncharted territories: hitherto uninhabited land that is intricately linked to the mythology and cultural phantasm of the United States of America. That the characters do not get very far at the end of the play seems inevitable. After C pleads his love in a song to W, the play ends with a cliff-hanger familiar from soap operas. Regardless of whether she stays with C or lives with A, she will make sure that the phantasm stays alive.

O PRIPOVIJEDANJU

Razgovor s Timom Etchellsom / FORCED ENTERTAINMENT

Razgovarala: Jackie Smart

5 engleskih pjevala: Lada Bladin

Fotografija: Hugo Glandining





U prosincu 2002. povelu dvije prijestolice u londonske The Place Theatre na predstavu **Putovanja (The Travels)** skupine Forced Entertainment. Moje se prijatelje ne bi baš moglo opasati kao osobe koje imaju iskustva sa svjetlom postmodernih predstava, a isto ni bilo od njih nje naruje vidjeti na te družbe. Ova ih je predstava zaintrigirala, opali su kako je smiješna, suptilna, dirniva, provokativna i poticajna. No u **Putovanjima** se na pozornici ništa ne događa. Nema "radnje" u tradicionalnom kazališnom smislu to neć. Šest članova družine sjede za dva duga stola i u mikrofone opisuju kako su putovali u određene ulice diljem Velike Britanije, odabrane s karata gradova, gradica i sela, uključivo s česte zabljeske i na temelju pesničke sugestivnosti njihovih mena. Dvadeset minuta govore o tim putovanjima i svojim zapazanjima i doživljajima ulica kojima su kročili, ljudima koje su upoznali, mjestima u kojima su odspali. Razgovaraju o svojim očekivanjima o tome što će rasci u Puteškoj ljubavi. Prvog ulica i Gudun u slikovnicu, te svojim reakcijama na realnost s kojima su se susreli.

Stvoreni je osjećaj etimnog sudioničtva između onih na pozornici, koje kao da nude izrazito istinita i osobna razmatranja o svojim doživljaju svijeta, i onih u publici, čije tjelesna i imaginativna projekcije ovaj jednostavan čin izveštavanja potiče i zaokuplje. No istodobno se stvara i neugodan osjećaj ranjivosti koji negativno utječe na toplinu i prisnost izvedbe. Gledatelj je uvučen i kao subjekt i kao objekt u ovu prilično vovajsku aktivnost. Osjećamo kao da se dekonstruira nas same. Nalazimo se u kući čiji navučen zastor, boga koja se luži, a nikako da je sredimo) i ulice kojima svakodnevno hodamo, buznajajući mek, svodači nepali i provokiraj, pa ih time učinili značajnima. Istodobno nam se u kazališnom bljesku odvajaju naše vlastite navike privlačenja. Čitamo kartu svojega svijeta.

U svojim performans-esajaj **Desetljeće Forced Entertainment (A Decade of Forced Entertainment)**, članovi družine piju, "Htjeli smo se osvrnuti na desetljeće od 1984. do 1994., deset godina u kojima smo stvarali svoja djela [...] imali smo na umu kartu posljednjih deset godina - opsjednutu kartu - lažnu kartu - pa ipak na određeni način preciznu" (Etchells, 1999., str. 28). U intervjuu koji slijedi, Tim Etchells govori na koje je načine skupina Forced Entertainment taj intersepektivni proces sve više okretala prema van, kako sve otvornije i otvornije pozivaju publiku da sudjeluje i prihvatiti vlastitu odgovornost za činove stvaranja slike, fikcionalizacije, narativiziranja u kojem smo svi tako nerazdvojni suživjeti. Družinu su oduvijek očarivali načini i metode posredovanja. U svojim su najnovijim djelaj opale neke od guših slojeva dekonstrukcije izvedbe kako bi prikazali očnu, jednostavnu sliku ljudskog bića uključenoga u djelatnost pryoranje sebe samog/same. Pitanje kako fikcionaliziramo i dalje je prisutno, ali upit zašto postao je jasniji i glasniji. Ne želim reći da družinu Forced Entertainment sad manje zaokupljaju društvo i kultura u širem smislu. Stovite zbog nateg su se upomog zahtjeva za dramskom radnjom uzreditočbi na ulogu pojedinca u stvaranju i održavanju tog društva i te kulture.

U vrlo skorašnjim produkcijama, kao što su **Putovanja (2002.)** i **Premijera (First Night, 2001.)** na površinu izbija doza uskraćivanja koju doživljavamo kao izazov. Ona nadilazi poznato odbijanje te družine da igra po konvencionalnim dramskim pravilima, ona je nešto više od dekonstrukcijskih krovova s otrcanim rekvizitima, perikama koje loše pristaju, napisima na kartonu umjesto kazališnih karte (ako se verzije svega toga rabe u predstavi **Premijera**). Povezana je s prazninama kojima se u izvedbi predstave omogućuje da nastu. Etchells govori o nastajanju "vakuuma", praznih prostora unutar kazališnog događaja koji u publici stvaraju svijest o njihovim vlastitim mentalnim procesima, njihovoj vlastitoj potrebi da ispune te praznine. Mi sami gradimo kove koj su ostavljeni poludvošenima, mi pričama dajemo zaključke koje nam izvedba predstava uskraćuje. I pritom ne možemo objeći bolnu svijest o tome koliko nam je ta djelatnost poznata, činjenicu da znamo kako se to radi jer to konako stalno činimo.

Forced Entertainment pokazuje nam, i nam omogućuje da sami sebi dokazemo, kako se naš "stvarni" život ne mogu odvojiti od njihovih fikcionaliziranih verzija koje opsjednuto pratimo na pozornici, stranici ili ekranu. Onđe gdje su nas, u ranijim djelima, članovi družine povel sa sobom u opesivni zapopog, sad kao da su uzeli dolješki upravljač, utrnuli televizor, radio i računalo te nas ostavili da u tihni slušamo nememo, neprekidno zupanje vlastitog uma. U esajaj igraju dalje suradnja i proces (Play On: collaboration and process), Etchells pije:

"Ljudi (poput mene, a možda i vas) koji se pleću da bi sjeli i gledali druge kako glume, plaćaju da bi vidjeli privlačenje. A ljudi (poput mene, a možda i vas) vide od svega drugog žele vidjeti bol. Prizor smrti: Kristu Agoniju. Srdžbu. Jada [...] Pa ako svodači kadkad zastanu i usred igre se zapitaju: 'Što je ovo doza?', ne čudno da se i djelo kadkad okreće publici, jednostavno pitajući: 'Što ste htjeli vidjeti?' 'Što ste tražili?' 'Što ste preživjeli kad ste večeras ošli ovdamo?'" (Etchells, 1999., str. 64).

FRAKCIJA: Zašto su ljudi, po vašemu mišljenju, tako navučeni na priče? Zašto su nam potrebne? Što to one u našem životima čine za nas?

Mislim da su priče čovjekov način navigacije. One su čovjekov način orijentiranja u svijetu. Prošle sam godine u Beču postavio solo komad **Upute za zaboravljanje (Instructions for Forgetting)**. Zamolio sam prijatelje i drugog krija svijeta da mi za njega pošalju dvije stvari. Prvo, video-vrpcu. Zamolio je bila da to bude nešto što su već imali, a ne nešto što bi napravili posebno za mene. Bilo kakav dokument o bilo čemu njihov život, njihovo djelo u vrtu, pogled kroz prozor, ili se pijani na tuku deset godina ranije. Druga stvar koju sam ih zamolio bila je da mi pošalju istinu priču, što god to njima značilo, bez obzira na to je li riječ o nečemu što su izravno iskusili ili o čemu su čitali u novinama. Potom sam sebi zadao zadatak da stvorim komad koji stoji sa onime što su mi poslali. Riječ je o nekoj vrsti komplicirane fragmentarnih videostanaka i poezma iz Bejruta, Amsterdama i raznih kvartova. Njegove odlike su mi prijatelji pisali o svojim životima. Zanimljivost je tog projekta činjenica da je za sve te ljude to postao komad o pričama. Sve su mi nudili neku priču i različite priče koje je, po mojem mišljenju, njima postao mala karta za snalažđenje, princip ili iskustvo. S **Uputama** sam napravio predstavu koja sve to pokušava povezati i razmatra ekonomiju koju izgrađujemo oko priča: to kako to trebamo u komunikaciji s drugim ljudima.

Kod izvedbe predstave čini mi se zanimljivim i to što imprompto ohrabruje publiku da razmišlja o vlastitim pričama, upita se što bi mi oni naposljetku ili kada bi zamolili. Postoji izvedba predstave, ali ako ne postoji i skup poziva kojima se gledatelji moli da donesu ili razmotre vlastite priče.

F: Volite se poigravati konvencijama pripovijedanja, narativnim strukturama i očekivanjima koja ljudi imaju od priča...

Nedavno smo napravili predstavu pod naslovom **A thousand no's (And on the Thousandth Night)** dugotrajni komad kojim je tema pripovijedanje. Izvedba traje šest sati i u njoj nastupa osam glumaca. Forme je slijedeće: bilo tko može pripovijedati bilo koju priču na svijetu. Sve počinje s "bilo jednom davno". Ne smijete reći imena ljudi, mjesta ili zemalja. Primjer bi bio "bilo jednom davno jedan čovjek. Bio je jako nesretan, pa je otišao do mora, sjeo na klupu i gledao pučinu, a nakon nekog je vremena došla jedna žena..." U svakom ga trenutku možete prekinuti bilo ko drug uvođač i reći "stao", te započeti vlastitu priču. Primjerice: "bilo jednom davno jedna žena. Bila je jako sretna i otišla je na vrh planine. Ondje nije bilo klupa, pa je sjela na kamen i gledala okoline planine..." Njega pak može prekinuti netko drugi i reći nešto sasvim naprovanost, što opet netko može prekinuti i vratiti se na ideju sjećanja i gledanja izrazobrazu. Tijekom izvedbe predstave smijete rockovati, zapletati filmove, bajke, čak i likove iz romana koji baš čitaju. U osnovi je dopušteno uzeti i iskazati bilo koju priču na svijetu. Iako kad ljudi dobiju dobrih petnaest minuta za pripovijedanje, no čim se približe nekakvoj vrsti naplata, netko će ih prekinuti. Može se dogoditi i da upadnemo u glupi razdoblje kad nas osorno samo lupi, govoreći "bilo jednom davno jedan čovjek" "stao", "bilo jednom davno jedna žena" "stao", "bilo jednom davno stalo se četr stotica" "stao"... Kao gđa, krenute uokolo i otkrivate mogućnost za pripovijest, a publika iskazuje s vjerno. Učinak je taj da neprekidno potiče ljudsku maštu i sposobnost razmišljanja o tome što će uslijediti što će se dogoditi s ona četr stotica, što će se zbiti na planini? Zanimljivo je to što se, ako morate govoriti dok vas netko ne prekine, nijednoj od tih priča nikad ne dopusti da dođe do kraja. Čuderno je koliko brzo čuši kamo bi svaki od tih zapleta mogao odvesti. Ljudi obično dugo ostanu na toj predstavi. Riječ o procesu narativizacije, radosti koju pruža, ali nikad o dovršenju.

F: Zašto o dovršenju?

Jedna je od priča u **Uputama za zaboravljanje** o zgodu kad smo morali stajati sina Miesea prvi put poveli u keno. Kad je imao tri godine, odveli smo ga na **Jakova i divovsku breskvu** i bio je tako upeščen da je bio otlo. Prestradio se u trenutku kad se dječak-glumac na filmu pretvara u neku vrst digitalne animacije. Stalno je ponavljao "Kad će Jakov ponovno postati stvaran?" Smatrao sam kako mora održati do kraja jer bi mu u suprotnom priča ostala vjati u zraku i zauvijek nedovršena i neizvedena. Tako smo ostali zbog ušene koju donosi završetka.

A thousand no's u potpunosti vam odbija pružiti užitku završetka. Riječ je o tome da se ništa nikad, baš nikad ne okonča, a svaka stvar guta ono što slijedi za njom. Nema u tome užitka, osim možda u samoj beskonačnosti (možda tu leži naš optimizam). No uvijek sa bavite završetkom, jer uvijek balansirate s očekivanjem onoga što će završetak donijeti, te kako to potvrditi ili potkopati.

U kreću, jaerje kazališnim strukturama predstavama, misli na nasplogaraju samo vamašni raspon od sat i pol. Iko čija otika otvori u tih sat i pol? Stvarate i kazalište, znate da će nakon tih sat i pol prijetiti, pa uvijek postoji pitanje gdje će prestati. U **Club of NO Regrets (Klub nekajnikaj)**, prvi dio završava prezorom očajnogkog zagrljaja Roberta i Claire. Dotad je svugdje oko njih kase, potom se sve stavlja, oni se ružno grle, a prostora u kojeg se predstava zbiva se rastavlja. U smislu konvencionalne pripovijesti, tu bi trebao biti kraj. I mnogi se ljute što nije, no ja bih bio nesretan da je tako završim jer to bi doista bio užitak, čisti pripovjedni završetak.

Dugotrajne predstave (Quintola [Kvintola], A Isušće noći, rđ) zanimlje su zato što izbjegavaju takvo kazališno oblikovanje. Mislim da je to jedna od tih stvari koje ih čine uzbudivima. Publika će biti kada dođi i bilo kada otići - svaka osoba donosi vlastitu odluku. Neki će možda ostanu do "trajaja" ali kraj nje nemalo posreban - stuzmerno li čingenicu da nešto kaže "stop"

O narančnim strukturalima uvijek razmišljam kao o slikama Andyja Warhola na kojima on postavlja prizor pokraj "praznog" platna, na jednoj je svjetlosk električne stolice, a pokraj je samo parno polje toje Kao da postoji pripovijedanje, ali i odsutnost pripovijedanja. Mislim da sad jako mnogo radimo s narančnim materijalom, ali onda pokraj njega postavljamo vakuumne i prostore i apstrakčne zone koje postaju prostor gdje možete ponovno promisliti pripovijest

P: Način pripovijedanja u Premijeri zapravo je bio odbijanje da se ispriča priča. Taj je komad je nalik beskonačnom građenju napetosti: izvođači u njemu provode mnogo vremena govoreći nam što ćemo ili nećemo vidjeti i čuti, ali nikad ne dođu do toga da završe, ili bar počnu, priču.

U Premijeri uvijek je riječ o onome čega nema. Bavi se stvaranjem praznih prostora - proljezi ste zamisliti što je inače onaj, ili što bi moglo biti - ili možda što biste u htjeli da bude. Ne mogu razmišljati o Premijeri izvan konteksta Tonyja Blaira - Josipina i svih tih neoliberalnih političara. To je ista stvar to smješkanje i pretvaranje da je sve u redu, a nije, i da smo svi zajedno, a nismo. Što više naučite masku Thatcherove i satchelovna na svoju osobu i svoju prisutnost, to je gore. To više maštate da jednodimenzionalno "nasu svjetom" Premijera samo stoji i smješka se u nadi da se svi dobro zabavljaju, a oni se naravno ne zabavljaju. Po momem je mišljenju Premijera vrlo dobro uspjela u namjeri da se u njoj vrlo malo toga zbiva i da naogled ima malo toga za reći - no onda to napravimo do kraja i promatramo što će se zbiti

P: Svi vaši radovi koje sam ukratko vidjela bešli su se, bar djelomično, time što publika radi s onime što se događa.

Mislim da smo se po načinu rada uvijek razlikovali od mnogih kazališnih družina u Velikoj Britaniji koje funkcioniraju više u smislu oblikovanja prostora, pozivajući ljude da ih spoje točkice i otvoreni zagonetni lik (koj zapravo ne zagonetni) - ili spone vakuumne nečim svojim. Neki od naših novih komada, poput Kvučićet, A Isušće noći i Putovanja također su vrlo kruti i formulačni. Objavljaju svoje formule - što poziv publiku čini još sigurnijom

Prijašnja su nam djela bila mnogo osobnija - kao da smo zaključani u vlastitom svijetu, gotovo kao da radimo konvenciju četvrtog zida. Potom je uslijedila neka vrst polagane panorame preko prvih deset godina naše družine - kao počnemo pružavati publiku - govoreći "oni su timo, a su ljudi timo". Sad se toga ne možemo osloboditi - objasniti smo time što je onaj, što misli, rec - sad i mi nismo, svladimo li se mi njima. Sve se više usredotočujemo na taj odnos, na proces da slika koja se događa ovdje na pozornici uzrokuje nešto onaj u publici. O čemu je to riječ? Kako to funkcionira? Kakva je gledatelj-jeva odgovornost u tome? Takva su nam pitanja sada dosta lična

P: Usporedim li Klub nezapinka s, primjerice, Premijerom, nestao je vjeki dio radnje, čak i dojam likova. Biste li rekli da ste došli do točke gdje se rješavate svega što nije apsolutno nužno?

Mislim da je to točno. Smatram da je postojalo nekakvo makamaletičko razdoblje u kojem kao da smo stalno željeli raditi više - više sa zvučnom podlogom - više s fragmentima više brzine - više toga da radimo čine tihvan ostodobno, više mijenjanja programa - veličnost, više utrošenog ljuda i tako dalje. Mnoge su se stvari koje smo tada radili udvojile od toga. Igra se mnogo više vrlo od toga kako što manje raditi - ali vrlo strogo reći - "ova predstava ima jedno pravilo - stajdi čemo ga"

U Premijeri smo pronašli suzavno rastežljivog progla: Dajte publici taman dovoljno da ima na čemu graditi i onda pustite da to teče pet minuta bez ideja o čemu bi razmišljali - a potom ponovno uvedete naznaku ideje i stvorite drugi vakuum. Dajte ljudima prostora za disanje - život i razmišljanje o tome što se zbiva na pozornici, ali i pokretanje onoga što im se događa u glavama. Mislim da je što manje čimno - to bolje

P: No skraćivanje djela, ništa manje od prijašnjih komada, može biti vrlo dirljivo. U tekstu Poneti fragmenti govore o riziku i ulaganju. Po meni, u svim vašim predstavama prisutnost izvođača onemogućuje formalnost i apstrakciju strukture. Očekja se dojam otvorenosti, ranjivosti, užasnosti...?

Mislim da raz je to oduvijek zahvalo. Pokušavate napraviti nešto strukturalno na način koji vam se čini ispravnim, a nama to obično nije od A do Ž u pripovjednom smislu. No također pokušavate izgradi neki glazbeni i arhitektonski razvoj to ostodobno osobni i intimni kontakt i putovanje kroz komad. Nadam se da mi to radimo. Vidim predstavu koja mi se čini zanimljivom - no zadržavam vrlo odnask od nje, obično zato što je intelektualno zamisao stvarljiva, ništa se drugo ne vidi. Nama je cilj oduvijek bio da budemo između nečeg formalno vrlo dobro strukturiranog, važnog i naprednog, ali i nečega što ima vlastiti put, rutu i arhitekturu. To uočimo u svoj što radimo

P: Postoji nešto gotovo konvencionalno u tom načinu na koji se publika navodi na identifikaciju s iskustvom onih na pozornici.

U vozi s tim volimo kompromisi. Primjerice - u predstavi Showtime postoji trenutak kad je Robin zaključan, na umoru, a na trbahu se je isprazno konzervu spageta Heinz - djeluje poput užasne rane

malu stene. Richard mi duž mjeston poznaj usta i Robin pokušava objasniti što bi kazalište moglo "biti". Govori o tome kako ljudi ne žele vidjeti bol, kako žele da se radnja odvaja izvan pozornice. Ne žele i velike ljude, ne žele ovo, i završava plačući. Govori "ne žele ovo, ne žele ovo", ali misli "ne žele da ovide umom jer je to predušno". S jedne strane, taj je trenutak tako jako diskontinuiran da ne znamo ni slučajno se nismo nadamo da će funkcionirati - trebalo bi biti drilji! To je esej o tome što kazalište bi i ne bi trebalo biti, a i drilji je. Za nas je to, na neki način, paradigmatični trenutak.

P: U svojim knjižnim tekstovima često povlačite iznimne veze između svojeg života i rada. Smatrate li da postoji odnos između "svemirih" života društne i toga kako nastaju predstave?

Molim da krećemo od toga što i što su ljudi u društvu i što će učiniti u određenim, predno izvedenim situacijama, a strukturalno, ali ne krećemo od ideje da se prihvataju kako su neko drugi. Stoga vjerujem da svaki član društva na kraju odnosi svoje opsege pa tako i svoje je. Zapravo, smatram da je to neophodno. U tom smislu apsolutno postoji iznimna veza. Čak i ako osoba odluči dovesti se kao improvizator u ranji položaj i dalje raditi stvar koju vam na neki način neprikladu, pa se tako odnositi, svjedoči se to vama ili ne. Molim da se na kraju sve svodi na ljude uključene u proces osmišljavanja - što su, kroz što su prošli i što im smeta.

P: Malite li da su, nakon osamdeset godina, u tom smislu predstave postale i karte vaših vlastitih života?

Nisu nužno na istvan način, ako kadkad jesu. No također je očaravajuće da radite te interaktivne stvari i ulazite u te "druge" svjetove u kojima svi sudjeluju, a kako provodite osam mjeseci godišnje stvarajući ih, oni na neki način uđu u vaš život, poput duha kojeg posvuda nosite sa sobom. Tako vaš život podan životi tog drugog stvar i ta druga stvar zarad vaš život. Radite predstave vas kao osobu stajaju na vrlo različita mjesta.

P: Znam da stvar često započinjete od neke točke iz prethodne predstave. Što je ishodište Premjera?

Molim da je **Premijera** uvijek prozasta iz moje reakcije na dva prethodna komada. Tada sam, šaleći se, kazao: "Hoću da svi shvate, otkaz mi je toga da izgledamo jedno i da smo agresivni." Potrebak su dosta tvorak osmišlja i znao sam kako bih im da se izvođači smiješe cijelo vrijeme. Onoga dana kad smo to prvi put učinili bio sam potpuno ovan o tome kako su izgledali iz osmišlja smo izveli šminku i cjelokupan izgled i onda je i cijela predstava prozasta iz osmišlja. Nismo znali što će učiniti, o čemu će razgovarati.

P: Jeste li bili posebno zainteresirani za vrst kabaretske izvedbe koja je prividni okvir radnje predstave?

Uvijek su nas zanimali sve vrste vodvilja - amaterskih, zastarjelih i odbojenih vrsta izvedbe. Naša djela obično više slušaju na stvan poput pantomime, spolnih činova, vodvilja kabareta, nego na kazalište jer o kazalištu u tom smislu nitko ne zna. To nije dio naše kulture. Ali **Premijera** je nastala prvenstveno iz želje da osmišljamo i onim osjećajem da smo "ovdje kako bismo nam ugoditi". Naravno, čim se tako osmišljate, to izgleda bolno i čini se kao da će nešto poći po krivu. Zapravo je sve protutkalo iz toga.

P: Možete li pojasniti što mislite kad kažete kako ne znate ništa o kazalištu, da ono nije u vašoj kulturi?

Ne znam zašto bi bilo misao kako bi čovjek, da bi znao, razumio i radio stvar koju nas zanima, morao imati veze s kazalištem u užem smislu - s dramama. To je drugi svijet. Naše su utjecaji i preokupacije udjeljeni ljudima mije. Sigurno sam da konvencionalni dramatičari imaju određeni skup shvaćanja ali to je jednostavno veoma drukčije shvaćanje od našega. Znači, zapravo sam sumnjiv prema kazališnim pozama jer misle da tako što jedinu i paku mogu raditi s vremenom. Po meni je jedino mjesto gdje se može raditi s vremenom - s izvedbom, s teatrom - u prostoriji za pokuse. Nikad to ne čini, nikad ne piliem mnogo prije nego što počnem s pokusima. Danas napišem najviše nekoliko odličnaka, a druga onda improvizira. Rječ je o oblikovanju materijala, teksta u prostoru i vremenom, a ne na računalo, ne s odnatom pesca. Ne mogu tako. Loše paco, loše stvaratelj predstave, misle da će njihova ideja funkcionirati, ali ideje zapravo ne funkcioniraju - funkcionira ono što se napravi u prostoru i vremenom.

P: U eseju On Performance Writing (Etchells, 1998, str. 98-108) postoji zanimljivo mjesto gdje razpravljate o budnji nekih studenata koje ste podučavali da nađu "vlastiti glas". Napominjete kako ne vjerujete u takav glas. Ipak, mogli bismo utvrditi kako mnogi pisci i umjetnici uspijevaju je razviti odmah prepoznatljivu distinktivnu artikulaciju, stil, ili "glas", koji je teško ponoviti.

Potkraj bih da me privlače određene vrste stvar, jer sam to što jesam, zbog toga što imam svoju povijest te zbog kolektivne kulture i povijesti u kojoj se nalazim. Sve što sam napravo, pročitao i video znači da sam poput ravnja koj možete uhvatiti samo određene frekvencije.

P: Dakle, riječ je o odnosu između vas, vaše povijesti, života i veza te društva i kulture u kojoj živite?

Da i također i o načinu na koji jezik postaje objekt - zadnja stvar u svijetu. Postoji zanimljiva priča o

Etchells, Tim (1999): *Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment* (Punk fragment: surrealist performance i Forced Entertainment) London: Routledge

PREDSTAVE SKUPINE FORCED ENTERTAINMENT:

Putovanja (The Travels: 2002)
 Piva noć (First Night, 2001)
 Upute za zaboravljanje (Instructions for Forgetting: 2009)
 A suviše noći (And on the Thousandth Night: 2001)
 Knežić (Queerle: 1995)
 Showtime (Showtime: 1986)
 Kuda nekadašnji (Out of No Regrets: 1993)

pretpostavka putnika iz 17. i 18. stoteka, kad su ljudi krenuli otvarati svijet i otkrivati ga na karti. Razni su ljudi objavivali pamflete i prikaze svojih putovanja. Za jednog se čovjeka, koji je također objavio takav prikaz, poslije otkrilo da je nadajao dospio do - knjižnice. Jednostavno je uzio deset drugih prikaza koji su u tom trenutku postojali, skleo ih zajedno i malo nakrio. Sveta mi se to. Po meni tako funkcionira pesanje, tako funkcionira kultura. Veoma me zanima taj proces, mnogo više nego koncepti da nagdje, kako su to zamislili Ted Hughes i Sylvia Plath, postoj jzik koj nekako živi u vama.

F: Kako da to ponovno povežemo s prisutnošću "stvarnog" izvođača u liku s pozornice, ulaganjem sebe u izvedbu/predstavu, o čemu smo već ranije razgovarali?

Ti razgovori o glumi i izvođenju, razlozi i odnasku između vlastitog je i lika, zanimljivi su samo u odnosu na općenita pitanja o izvedbenosti i mjestu izvedbe predstave u kulturi. Gdje je izvedba u politici? Kako se oblikujemo u svijetu, posebno u ovom trenutku vrhunosti u kojem se danas nalazimo? Brisanje granica između takozvanog stvarnog i takozvanog fikcionalnog dostiže je zanimljivo. Članovi skupine Forced Entertainment stvaraju verzije sebe samih koje se vode neobičnim pravilima na neobičnim mjestima u izvedbi predstave, no koje ih svejedno otkrivaju na neki sasvim autentičan način. Prikazuju fantazističnu verziju sebe samih, ali ona je, naravno, transparentna. Upravo je to zanimljivo kod izvedbe predstave, to lepršanje između jedne i druge uloge, što uvijek rudi različite vrste mogućeg. To je lepršanje uvijek poziv na nagadišnje.

F: Rado bih završila pitanjem o jeziku: o igri između njegove nedostajnosti i manjkavosti te njegove još uvijek silne snage u našoj kulturi.

Jezik, što je neobično, nikad ne može biti ono o čemu govorim, jer on samo govor o tome, samo zamjenjuje ono o čemu razmišljate. On samo zamjenjuje svijet i na neki način čini to vrlo trajavo, ali on je jedno što imamo i možete ga, slučajno ili namjerno, natjerati da funkcionira u danom trenutku. Sve to volim kod jezika: činjenicu da uvijek umova ne uspijeva, da se stalno trudi, da stalno u nešto udara i propada, da je podložan beskrajnim reinterpretacijama i ponovnim ukapavanjima. Na neki je način u djelu **A suviše noći** neč o tome: o toj golemoj tvornici jezika koja nešto gradi, pa razgrađuje i ponovno gradi. Prema tome osjećam strahopoštovanje. To je ono što kultura jest. To je sve, to neprekidno gradjenje, rušenje i zaoblžavanje.

On Narrative

An interview with Tim Etchells

Interviewer: Jackie Smart

Photo: Hugo Glendinning



In December 2002, I took a couple of friends along to The Place Theatre in London to see a performance of Forced Entertainment's **The Travels**. My friends would not describe themselves as *au fait* with the world of postmodern performance and neither of them had previously seen any work by this company. They were intrigued by the production, reporting that they found it funny, tender, moving, provocative and stimulating. Yet, in **The Travels**, nothing happens on stage. There is no 'action' in any conventionally theatrical sense of the word. Sitting behind two long tables and speaking into microphones, six members of the company describe how they have travelled to particular streets across Britain, selected from maps of cities, towns and villages solely by reason of the curiosity or poetic suggestion of their names. For ninety minutes, they talk about these journeys: their observations and experiences of the roads they have walked along, the people they have met, the places in which they have stayed. They talk about their own expectations of what they would find in 'Love Lane', 'Dead Lane' or 'Storybook Glen', and their reactions to the realities they encounter.

A sense of intimate sharing is created between those on stage who seem to be offering up such truthful and personal reflections on their experience of the world, and those in the audience whose memories and imaginative projections are stimulated and engaged by this simple act of reportage. Yet at the same time, working against the warmth and familiarity of the performance, an uncomfortable sense of vulnerability is created. The spectator is implicated both as subject and object of this rather voyeuristic activity. We get the feeling that it is we ourselves who are being deconstructed. Our houses (those drawn curtains, the flicking pantwork we haven't got around to fixing), the streets we walk down every day (thinking our inconsequential thoughts, have been invaded and appropriated by the performers) and thus made significant. And simultaneously, our own habits of appropriation are revealed to us in the theatrical gaze. We map our world.

The company write, in their performance-essay, **A Decade of Forced Entertainment**, "We wanted to look back on the decade 1994-1994 - the two years in which we've been making our work [...] We had in mind a map of the last ten years - a haunted map - a false map - and yet, in some ways, an accurate map" (Elchells, 1999, p.29). In the interview below, Tim Elchells talks of the ways in which Forced Entertainment has increasingly turned this self-reflexive process outwards, how they make more direct and overt invitations to the audience to participate, to accept our responsibility for the activities of image-making, of fictionalising, of narrativising in which we are all so inextricably complicit. The company have always been fascinated by the modes and meth-

ods of mediation. In their most recent work, they have stripped away some of the denser layers of the deconstructive performance to present a stark, simpler image of the human being engaged in the business of projecting himself. The question of how we fictionalise is still there but the interrogative why has become louder and clearer. It does not mean to imply that Forced Entertainment have become less concerned with society and culture in the wider sense. Rather, that they have focused in on the role of the individual in constructing and supporting that society and culture through our persistent demand for dramatic action.

In very recent productions such as **The Travels** (2002) and **First Night** (2001), a level of refusal emerges which feels like a challenge. This goes beyond the company's familiar refusal to play by conventional dramatic rules; it is something more than the deconstructive tricks of flimsy props, ill-fitting wigs, 'titles' written on cardboard instead of characterisation (although versions of all of these were employed in **First Night**). It has to do with the gaps that are allowed to grow in the performance. Elchells talks of creating 'vacuums' empty spaces within the theatrical event which have the effect of making the audience aware of their own mental processes: they need to fill these gaps. We ourselves build up the characters that have been left half-finished, we fabricate the conclusions to stories which the performance denies us. And in doing so, we cannot help but become painfully conscious of the familiarity of this activity, of the fact that we know how to do it so well because we do it all the time.

Forced Entertainment demonstrates to us, or enables us to demonstrate to ourselves, that our 'real' lives are not separable from the fictionalised versions of them we compulsively follow on stage, page or screen. Where, in their earlier work, the company camed us with them in their obsessive 'channel-hopping' now it is as if they have taken the remote control away, switched off the television, the radio and the computer and left us, in the silence, to hear the restless, relentless buzzing of our own minds. In his essay **Play On: collaboration and process**, Elchells writes

"People like me and maybe you' who will pay money to sit down and watch others act things out, pay money to see pretending. And people like me, and maybe you' who want to see more pain than anything else. The death scene. The cry: The agony. The anger. The grief [...] And if the performers sometimes stop and ask themselves, in the middle of the game 'What is this really?' No surprise that the work will sometimes turn on its audience and ask them, simply 'What was it that you wanted to see?' 'What did you demand?' 'What was it that you wished for when you came inside tonight?'" (Elchells, 1999, 64)

INTERVIEW

Thursday 5th December 2002

FRANKJIA: Why do you think people are so hooked on stories? Why do we need them? What do they do for us in our lives?

I think that stories are people's way of navigating. They're people's way of orienting themselves in the world. I did a solo piece last year in Vienna, **Instructions for Forgetting**, for which I asked friends who live across the world to send me 2 things. Firstly a video tape - the idea of which is that it should be something they already had, not something they made specially for me. It could be any kind of document of any kind of thing - their lives, or their kid out in the garden, or a view out of the window - or everybody drunk at a party 10 years ago. The other thing I asked them to send me was a true story, whatever that meant for them, whether it was something they'd experienced directly or something that they read about in the newspaper. And then I set myself the task of making the piece using what they'd sent me. It's a kind of compulsion of fragmentary videos & letters from Beirut, Amsterdam or Croatia - different places from which friends wrote to me about their lives. What is interesting about this project is that, for all those people, I turned into a piece that was about stories. Everybody offered me some story, or fragment of story which for them had become, I think, a little guiding map or principle or experience. In **Instructions**, I made a piece which tries to string those together and which reflects on the economy that we build around stories for ourselves and how we use those in communication with other people.

I think what is also interesting about the performance is that it implicitly encourages the public to think about their own stories, to ask themselves what they would have written to me or who they would have asked. There is a performance but there is also this set of invitations around it which ask those watching to bring or consider their own material.

F: You like to play with the conventions of storytelling, with narrative structures and the expectations people have of stories...

We recently made a performance called **And on the Thousandth Night**, a durational piece that takes storytelling as its theme. The performance has 8 actors and lasts for 6 hours. The form is that anybody can tell any story in the world. Everything begins "once upon a time". You're not allowed to say names of people or places or countries. An example would be "once upon a time there was a man and he was very unhappy so he went down to the sea, sat on a bench and looked out to sea and after a while a woman came along. "At any time any other performer can interrupt by saying 'stop' and begin their own story. For example "once upon a time there was a woman who was very happy and she went to the top of a mountain. There wasn't a

bench, she sat down on a rock and looked out at the view of the mountains. "Then somebody else might stop that and tell something completely unrelated and somebody else might stop that and go back to the idea of sitting and looking at a view. Throughout the performance you're allowed to recycle film plots, fairy stories or even the characters in a novel that you happen to be reading. Basically any story in the world is fair game to be pulled in & mangled. Sometimes people get a good 15 minutes to run with a narrative and as soon as it's approaching some kind of denouement it will be cut off by somebody else. Another thing that can happen is that we get into silly periods where the 8 of us are just banging around saying, "once upon a time there was a man" "stop", "once upon a time there was a woman" "stop", "once upon a time there was a table with 4 chairs," "stop". So as a player you're just floundering around creating possibilities for narratives and the public are jumping around with you. The effect is to constantly activate people's imaginations and capacities to think of what comes next. What could be next with these 4 chairs, what's going to happen on this mountain? The interesting thing is that, although you have to continue until somebody stops you, none of the stories is ever allowed to finish. It's amazing how eager you are to hear where any of these storylines might go. People usually stay a long time in this performance. It's about the process of narrativising, the joy of that but it's a never about completion.

F: Why not completion?

One of the stories in *Instructions for Forgetting* is about the time that we first took my eldest son Miles to the cinema. We took him to see James and the Giant Peach when he was about 3 and he was so scared that he wanted to leave. He was frightened at the moment in the film where the child actor is transformed into a kind of digital animation. He kept saying "When will James come real again?" My feeling was that he should stop because, if he didn't, this story might hang there for him - forever unfinished & unresolved. So we stayed for the comfort that closure brings. **And on the Thousandth Night** absolutely refuses to give you that. It's about nothing ever, ever, ever finishing, about everything being swallowed by every previous thing. There's no solace in it except perhaps in the endlessness itself (that's perhaps where our optimism lies). But you're always dealing with closure in the sense that you're always dancing with the expectation of what closure will bring and also how to upset or subvert that.

With the shorter, more theatrically structured shows all you've got to work with is the hour and a half time span: what shape are you going to unfold through that hour and a half? If you're making theatre you know that after that hour and a half it's got to stop, so there's always a question about where it is going to stop. In **Club of No Regrets** the first section ends with Robin and Clare holding each other in a kind of desperate embrace. By this time there's chaos all around

them, then they goes very quiet, they hold each other and the room in which the performance has taken place is deserted. In terms of conventional narrative that should be the end. So many people are so mad that it isn't, but I would be so unhappy to end it there because that really would be a comforting neat narrative closure.

The durational performances (*Quizzical*, **And on the Thousandth Night**... etc) are interesting because they evade that theatrical shaping I think that's one of the ways in which they are existing. The public are going to arrive any time and they're going to leave any time - each person makes their own decision. Some may be there for "the end" but there's nothing special about the end beyond the fact that somebody says "stop".

I always think about narrative structure like those Andy Warhol pictures which set an image next to a "blank" canvas: in one there's a screen print of the electric chair & beside it there's just a blank colour field. It's as if there's the narrative and there's also the absence of a narrative. I think something we do a lot now is to work with narrative material but then also install, next to that, vacuums and spaces or abstract zones which become spaces in which you can re-contemplate the narrative. It's about manipulating when you give space & what is there to think about when it comes.

F: The kind of storytelling in First Night was actually a refusal to tell stories. The piece is like an endless build-up, where the performers spend a lot of time telling us what kinds of things we will or won't see and hear, but never get around to completing, or even really beginning, a story.

First Night is very much about what's not there. It's about creating blank spaces where you're forced to imagine what might have been there otherwise or what could be there, or perhaps what you would rather were there. I can't think about *First Night* except in the context of Tony Blair and Jospin and all these neo-liberal politicians. It is the same thing. It's amusing and pretending that everything's alright and that we're all together when we're not & it isn't. The more they put that Thatcherism, Thatcherism on their persons, their presence, the worse it is, the more you just think "they're not real". *First Night* is just standing & smiling and hoping that everybody's having a good time, which of course they're not. I think *First Night* got very good at having very little to do and apparently very little to say and stretching that very tight and seeing what happened.

F: All of your work that I've seen live has been, partly at least about what the audience are doing with what's going on. First Night seemed to me to be very directly about that.

I think that's always been a way that we've worked that has distinguished us from a lot of theatre in Britain, which operates like a didactical medium. I think I've always thought of theatre much more in terms of opening spaces, making

invitations to people either to join the dots in puzzles (that aren't really puzzles) or to fill tilted vacuums with their own stuff of particular kinds. Some of our more recent pieces, like *Quizzical* or **And on the Thousandth Night** or *The Travels*, are very rigid and formulaic. They declare their formulas and one of the things that does make the invitation to the public more explicit.

The work we made earlier was really very private, as if we were locked into our own world - almost using a fourth wall convention. Then there's a sort of slow trading shot over the 10-15 years of the company's work where we begin to acknowledge the public, say "they're out there, those people are out there". Now we can't let go of that: we've become obsessed with who's out there, what they are thinking, what they are doing there, whether we like them, whether they like us. There's an increasing focus on that relationship, on the process whereby a little thing that happens over here on the stage causes a thing over there in the audience. What's that about? How does that work? What is one's responsibility in that as a watcher? Those kinds of questions are really key for us now.

F: If I compare Club of No Regrets, for instance, with First Night, a lot of the action, even the sense of character has gone. Would you say you have come to a point of emptying out everything that isn't absolutely essential?

I think that's true. I think there was a sort of maximalist period from us, when it was as if we always wanted to do more - more with the sound track, more with the fragments, more speed, more doing two things at once, more channel hopping, more layering, more expenditure of effort and so on. I think a lot of what we've been doing since then is peeling away from that. The game has become much more about how little can you do and also about being very strict in saying, "there is one rule to this performance and we will follow that rule".

In *First Night* we found a very stretchy enunciation. You give an audience just enough to be working on and then you let it flow for five minutes with nothing to think about and then you put just enough of an idea back in and then you create another vacuum. It's about giving people space to breathe, live and think about what's happening on stage but also activating what's happening in people's own brains. I think the less we do the better.

F: And yet the recent work, no less than the earlier pieces, can remain very moving. In Certain Fragments, you talk about risk & investment. For me, in all your shows, working against the formality or abstraction of the structure, is the presence of the performer. There is a sense of openness, vulnerability, exposure...

I think that's something we've always been interested in. You try to make something that is structured in a way that seems right and that's not normally, for us, A to Z in a narrative sense. But

you're trying to build a kind of musical or architectural development and, simultaneously, this personal and intimate contact or journey through the piece. I'd like to think that is what we do. I see performance that I find interesting, but I remain extremely removed from it and that's normally because you can see what the intellectual idea is but you can't really see anything else. We've always had this aim of trying to be between something that's formally very well structured and consequent and on an edge, but which also has a personal touch or route or arch texture. It's what we bring to everything we do really.

F: There is something almost conventional about that, about the way in which an audience is brought to identify with the experience of those on stage.

We like to get very complicated with that. For example, there is a moment in *Showtime* where Robin is disguised, supposed to be dying, and he's got this tin of Heinz spaghetti emptied out and clutched to his stomach - like a terrible wound. He's screaming & groaning, Richard's holding a microphone to his mouth and Robin's trying to explain what a piece of theatre 'should be'. He speaks about how people don't want to see pain, they want the action to be all oblique, they want heroes and great men, they don't want this, and he ends weeping. He's saying, "they don't want this, they don't want this" but what he means is, they don't want me to die here because it is too awful." On the one hand this moment is so heavily deconstructed it's not true, and at the same time of course we're hoping that it works - it should be moving! It's both this essay about what theatre should and shouldn't be and it's also moving. That is, in a way, a paradigm moment for us.

F: In your critical writing, you often make very direct connections between your own life and what you do in your work. Do you think that there is a relationship between the 'real' lives of the company and how the shows emerge?

I think we proceed from who and what the people in the company are and what they will do in a certain normally extraordinary situation or structure, but we don't proceed from the idea that they are pretending to be somebody else. So I think everybody in the company ends up revealing themselves and their obsessions & who they are. I think that's inevitable really. In that sense there's an absolutely direct connection. Even if you decide as a person to push yourself out on a limb as an improviser, you still do stuff that belongs to you in some way, so that you reveal yourself whether you like it or not. I think in the end it all comes down to the people involved in the devising process: who they are and what they've been through and what's bothering them.

F: So, in that sense, after 18 years, do you think the shows are a bit of a map of your own lives as well?

Not in any necessarily very direct way, although sometimes yes. But also what is fascinating is

that you're doing these intense things and entering into these 'other' worlds in which you all have a part, and because you spend 8 months a year doing them they sort of enter your life - a ghost that you carry with you everywhere. So your life gives birth to this other thing and this other thing infects your life. Different shows put you in a very different place as a person.

F: I know you often start things from a point in a previous show. What was the starting point for *First Night*?

I think *First Night* came largely for me from my reaction to a couple of previous pieces where, joking in a way, I said "I want everybody to smile because I'm fed up of us looking miserable and being aggressive." The beginning was really the smiles and I knew that I wanted the performers to smile all the time. The day that we first did it I was completely addicted to the way they looked. We devised the make up and everything that they looked like from the smiling and then the whole show derived itself from the smiling. We didn't know what they would do, what they would talk about.

F: Was there a particular interest for you in the kind of cabaret performance which is the nominal setting for the show?

There has always been an interest for us in any kind of vaudeville or amateur or antiquated or disrespected kind of performance. The references in our work are usually to those kinds of things to pantomime, to sex acts, to vaudeville, to cabaret, rather than to theatre because I don't think we know anything about theatre in that sense. It's not in our culture. But more than anything *First Night* came from wanting the smiles and wanting that sense of "we're here to please you", but obviously as soon as you smile like that it looks painful and it looks like something's going to go wrong. Everything derived from that really.

F: Can you expand on what you mean when you say you don't know anything about theatre, that it is not in your culture?

I don't know why anybody would think that in order to know, understand and work with the kinds of things we are interested in you'd have to have anything to do with theatre proper, with plays. It's another universe. Our influences and concerns are a million miles away. I mean I'm sure conventional playwrights have a certain set of understandings but it's just a very different understanding than the one that we have. You know, I'm suspicious of theatre writers really because they think that by sitting down and writing they can work with time. For me the only place to work with time - with performance, with theatre - is in the rehearsal room. I never do that. I never write anything much before we start rehearsal. Mostly what I do these days is write a few paragraphs and then the company improvises. It's much more about sculpting with the material, with text in space and in time, not at a computer, not with the distance of a writer. I can't do that. Bad writers, bad performance makers, think that their idea will work, and actu-

ally ideas don't work - what works is stuff that's made in space and time.

F: There is an interesting moment in your essay *On Performance Writing* (Elchells, 1999, pp80-108) where you discuss the desire of some students who have taught to 'find their personal voice'. You remark that you do not believe in such a voice. One could argue though, that many writers or artists do succeed in developing a distinctive articulation, a style, or 'voice' which is instantly recognisable and very difficult to replicate.

What I would say is that I'm attracted to certain kinds of things because I'm who I am, with my history, and because of the floating culture and history that I'm in. Everything that I've done and read and seen means that I'm a sort of radio that is only capable of picking up certain frequencies.

So it's about the relationship between you, your history, your life, your relationships and the society and culture you inhabit? Yes, and also the way that language is an object - a set thing in the world. There is an interesting story about those travellers' narratives from the 1600s or 1700s, when people were first going out to discover the world and 'map' it. Various people were publishing pamphlets and accounts of their journeys and one guy publishes such an account but it is later shown that the furthest that he has apparently really been is the library. He has basically taken the ten other accounts that exist at that point, cobbled them together and added a few dragons. I like that. To me, that's how writing works, that's how culture works. I'm very interested in that process, rather than in this idea that somewhere is this 'Ted Hughes/Sylvia Plath kind of way, there's this language that somehow lives 'inside' you.

F: How does that relate back to the presence of the 'real' performer within the stage character, the investment of self in performance that we spoke about earlier?

These conversations about acting or performing, the difference or distance between self and character, are only interesting in relation to more general questions about performativity and the place of performance in culture. In politics, where is performance? How do we make ourselves in the world, especially in the moment of the virtual that we're in now? The blurring between the so-called real and the so-called fictional is really interesting. The members of *Forced Entertainment* make versions of themselves that behave under strange rules in strange places in performance but which nonetheless reveal them in some quite authentic way. We present the fantastical version of ourselves but of course it's transparent. That's what's interesting about performance, those flickerings between one role and another, which always offer different sorts of potential. That flickering is always an invitation to speculate.

P: I'd like to finish by asking you about language: the play between its inadequacies and failures and its still immense power in our culture.

Language, it's a curious thing isn't it, can never be the thing that it's talking about because it's only talking about it, it only stands in for what you're thinking. It only stands in for the world, and it does that very shoddily in a way, but it's all you've got and you can, by accident or by deliberation make it work in the moment. I like all of those things about it: that it's constantly failing, that it's constantly striving, that it's constantly hitting something and then falling away, that it's subject to endless re-interpretation or reincorporation. In a way *And on the Thousandth Night* is what it's about: this huge factory of language that is building something and getting unbuilt & building again. I'm in awe of that. That's what culture is, it's what everything is, this ongoing building up and pulling down and circumventing.

REFERENCES:

Exhorts, Tim (1998), *Carbide Fragments: contemporary performance and Forced Entertainment*, London: Routledge

PRODUCTIONS BY FORCED ENTERTAINMENT:

The Towers (2002)
First Night (2001)
Instructions for Forgetting (2001)
And on the Thousandth Night (2001)
Quicksilver (1999)
Showtime (1998)
Club of No Regrets (1993)





NE TUMBAJ! LOMLJIVO

Damir Bartol Indoš **Školski autobus**
Razgovori s djecom R. D. Laing

Lada Čala Feldman

Fotografija: Petko Mavor

Ni mogu istjerati iz sjećanja dan kada je, pozvan na promociju Artaudove knjige **Kazalište i njegov divovski**, Damir Bartol Indoš, ispovijedajući svoje dugove francuskom kazališnom pjesniku okrutnosti, povremeno da je svoju negodljivu zaokupljenost globalnim političkim nepravdama, pitajući što mi je sada čineći?, postupno prešao na neželjost za svoje najbliže i nedopurno pitanjem što bježi u početku?, koje je mudro i Artauda, tog nadrealističkog vrača. Ako se Indoševe predstave i po čemu i dalje uspijevaju tvrdokorno izdizati iz dosadno kvazipluralnog krajolika umjetnosti-kao-kulturne industrije, onda je to upravo njegova obradivostna sposobnost da pleše je pak da distorzirano de-formira, kako je to domisljato sročila Suzana Margand) u tim rastavljenim krajnostima, kao zapravo nerazdvojem, krajnje ozbiljnim, obojnim, čak telesnim mukama, uvijek iznova povstavljajući navodna nespojivosti: okrutnog i nežnog, pjesničke osamljenosti i kazališnog grupništva, kontingentnosti i apsoluta, nadrealističkog avangardizma i arhaijskog ritualizma, makro- i mikro-kozma, performerskog autobiografizma i višestruke reprezentacijske metafore.

Nazgledna nagla suženost njegove etike i metafizike na otazore vlastite obitelji i suzjedstva mogla bi se u nekom drugom ideološkom okviru dočitat i kao makrogađirsko moja kućica moja slobodica, kad ne bi Indoševu uporno podmetanje tjela vlastite izvota na kušnju prvog upita o korijenu nasljeđeno pobjela sumnje u korektiviranje njegova zakreta. Ograničiti pole svojeg etičkog djelovanja na one za koje si neposredno odgovoran - recimo, vlastito dijete - iznenada poluvratica odnose filo- i onto-genetike. Civilizacije ne sa svojim djetetom nalazi pred, kako se to kaže, "povijesnom šansom" da ublaži učinke svoje represivnosti, ili pak, što se najčešće zbiva, da ih pojača. Ivo Rhodus za svakiog tko želi skočiti protiv neželjenih mnogostrukih obrambila, sa školom kao vodičom. Kada jednom shvati da ekološka katastrofa prije svega obuhvaća svakodnevnu kontaminaciju djece, od utvđivanja gramatika do zahtjeva da se promptno međusobno umnože peteroznamenkasti s dvoznamenkastim brojevima, zabrenuti roditelj možda će i napuštati antiglobalizacijske proteste i dosta se pokušati vratiti na početak koj mu nije pred očima a koj je uvijek iznova vidljivo znatizbajan, poput Adama u Indoševim predstavama, da spita je li u početku bio duh, Bog, ili majmun. Možda će se priupitati proizvodi li i sam nešto kućnog naslija - recimo u odličnjakim razmrcima, s razbijenima kozmogonijskog potresa za njihove nepozvane dječje svjedoke - a možda će se popeti i u školski autobus, tamo gdje se tumba dragocjeni šarati.

Pleću jednako od paučnaste linije koliko i od drastične grubosti svojih prethodnica, najnovija Indoševa predstava smjelo kontrastira i slepljuje dileme naše brige za svoje najbliže, globalne ratne katastrofe i rtmove kozmičke pobune, to neštedimice slaže skali čas posrema investiranog čas dezinvestiranog zbrađavanja svojih glumaca posuđenih iz svakodnevice u nutičnim fazama autobusnih okotaja, između kojih kao da distancirano čekaju na znak da se mogu uključiti, razmaknuti u procjapu koj se stvara, recimo, između Harine mame i "kloga Harine mame".

Školski autobus - to dječje vozilo, vozilo za djecu, jednako je toliko za djecu koliko je i Indoševu kazalište istoga imena, u kojem nastupaju djeca, uključujući i njegovo vlastito dijete, za njih, baš jednako.

toliko, ustalost, koliko je i u ovaj svijet za djecu koja se ipak svejedno uporno uspinju na njegovu pozornicu. Metani kavez duž kojega se grupa djece i odraslih raspoređila među hipom predmeta koji će im poslužiti kao udaraljke – od prvih instrumenata do ladae s pomahinalom, po-skočnom zajezanjem za kakav sam-svoj-majstor projekt potpomognut bušicom – i iz kojega će doskora zašarenati "pravi" motor poput kakve nesukane olupine koja je još kadra barem od sebe puštati snažne zvukove, tako je jednako i sama kazališna pozornica i autobus i gradske ulice kojima ta neman jun

Ako je tako a "mjestom radnje", vrijeme je jednako politono – predstava se odvija i sad, i svaki dan – u hodu prečnih vremenih točaka polaska i dolaska u školu, za svekog napora, kad dođe rad na pojednu stanicu i pojedno dječje ime – a opet, i u vremenu sna, bolje naci može kad autobus možda "speva", poput Indolova biokla, dočakuju novi dan i novi krug, i kada ga pohoda košmarne sile bus-huntara, bice dvišna Indola samog, tog krotkeše nemani koji se s njome žurao stopo do personifikacija, poput postovijećenog nasikina i žrtve na zamjenjivim pozicijama sadomazohističkog kinča, likuoci svojem naturalističkom krajolj plicena romantičarsko stih u priču "stio ločno na vrijeme, veselili se razlogu napora – patnje"

Otuda je početne monoteističke donice – što ih Indol polako, hroprivom girenom zvočakošću, pušta da od-zvanzuju dubinama metalnog tulpa-amplifikatora glasa, moguće pripisati i "pristupu šibolskog autobusa", Indolu samom, na pozornici i u životu, ali i nemilosrdnoj autobusnoj kula, koja ne njegova usta izbuhozbo radi progovara, uložena pratiočavom hidroglavolšču da se pokupe baš svako djetu, umjesto da se bezočno prgju, urlajuo ulicama. Ali i pratlac ne može a da ne občuje nešto od traumatičnog bijega svojeg metalnog alter-oga – njegov glas hroće poput motora, nadmeće se s njegovom zaglavlnošću – da bi bio nješan, mora bih još grubji. Kada veselo pati što, sudbuici bioklom autobusu dužnost, prilezi kraj "brevljh govora na Jekutevačkoj cesti" "prigaženih škakara" i "susjedovih svinja", ih otužnih rekata posve nesvjes-na otpora hegijanskim kulturnim navikama o koje se moraju spkobati zruvale djeca – poput Marka Burzina, smjelo vče da je "i duhovni i materijalni", potapajući zaumne fikcijske dhtotomje (o kazališna da i ne govornoi) u dnevni ngoroznost njihova nužna zaborava za volju neumoljive konkretnost neposrednog zadatka, videti svako djetu, zapamtiti svako ime uz svaku postaju, znati svačiji raspored, svačiju prcu Upad u autobus nije samo upad određena broja nevodivih antropomorfnih malenkosti, poput "prvalica Vidrana", a Pavela s "supama na hladama, na guzi", nego i sudar sa zanemarenim stihim oblicima komuni-kacije tipa "give me five", a horbe slova od spleta prstu, ali i s ludrjavom, dječjim naslijem izazovnog zadefevanja i dnevrim herojstvom ugrađenim u strategije nizašaoznih, kao što je ona Franče Tina pred skindhedskom napast: "ja moram uvijek bi spremna da me zaštituju – ja moram bi hrabar za žrtvu da budem zašoran"

Rakoh, nije to predstava za djecu, premda nije ni didaktička predstava s djecom, kojoj srodno ispunjaju povjesno predjele kazališne infatologije. Ona dosljedno odbija jednako torturu edukacije koliko i torturu kazališta nerjetko uprignuti u nezne svrhe – ali i torturu samog kazališnog uvježbavanje – zbog koje su u podno gladih rubova i spajih površina, recimo, istočnjačkih tehnika, godine i godine slanjaju dječeg duha tijela. No nije ni rezultat idestitirane pretpostavke što je vodila kazališne eksperimentiraje žedosenih stvaranj utopjskog prostora ljudskih laboratorija koj će serovnu dječje mašte iskoristiti za obamrio udove odraslih formi, obnoviti zapretane izvore dječje faze kazališne kulture u potpunom izvedbanom arhaizmu i bjesnub novom svežanom teatra šena, marioneta, maski, cirkuša, dozvanih da zalječe i preformuliraju neurnije svakodnevice

Školski autobus pokušava objeći toj vrsti pseudoprepoznavanja mogudeg imputa i estetičke komodifikacije civilizacijskog ali osobito darsatnjeg, samonikog dječjeg faktora, ih protopseudističkih brojilca a jednom

nuždom savršena nima i nima, užlika u timbru proizvedenih slova i slogova, a pak protodrealističkim pretvorbi iz Nafetina igra, u kojoj se more što brže i sprtnije vodi leksičko-gestička pomutnja između oka i nosa, nosa i stopala, vrata i ustiju, usprkos prili reguliranih sredstava jezika, plovima i popovima, što je opetovano istobu satova stranih jezika. Izvođačka nazočnost njegove djeca nalikuje rukopisnoj i organizacijskoj zbirci na stranicama njihovih bajkičica koje tvore letove kuzalstine knjižice-bajkičica, gdje se čvrstom olovkom nemilovrsto sprječavaju krigova ortografske, semantičke i matematičke pogreške, ali i gdje se marginalije prekrupčarenih dječjih opaske hukstava nisu uz brojeve i tehnološke naredbe "Stop", "Record", "Play", "Eject". Takovrsna naredbodarnost ovdje se pokušava suspendirati kada su u pitanju nečistoće dječjeg upletanja u živo predstavljajuće radnje, srca Viktorovi, Hanna, Zvonimir i Katarina osobnosti, kao i poveljnost Viktorovih tata i mame s znanjima, u ovom kontekstu, profesionaliziranoj spektakularnosti Indola showmena i krljo glasov, nepredviđene zadržanosti, slučajni sudar tijela, svakodnevnica odjeća, pa čak i sama povremeno neodlučna voljnost i nevoljnost sudionika, zajedno udjeljena od svake egzibicionističke instancije u prilog rezonantnom pibivaju koje ne pokušava pojedine sastavnice koagulirati u savršenu cjelinu.

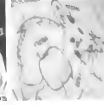
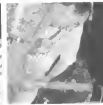
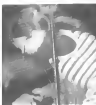
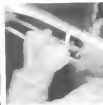
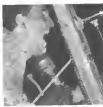
Istom se ispiju same neke inkultivirane granice kojima mentalno opasujemo jednako djecu u publici koliko i djecu na pozornici, rub o koj se predstava gotovo nedopustivo tjerno tame - kukofoznom, uzanošću tjeskoba građag prostora, istodobnom čvrstom metalnih stjenki kaviža i njihova prozima otvaranja nečim zadržalnom oku, bliznom djece brujanju motora, bušila i skeletiziranih čavlema, svoj toj ograničenoj bagaži - isti je onaj, međutim, koj nas previde ne bme kad djecu valja otpremiti "u život", tamo gdje je do mučnine u trbuhu neophodno napretno kvantitativno i gramatičinski shvat, vrijeme i ljudi, a ponajviše ravno se kongrati, prije i poslije kratkih predstava u dnevnojvskom kolu.

Nasuprot njemu, u ovoj se predstavi ponad prostora donjeg kalupa prozornog "autobusa" nisu skrozno i poravnane košice otčita sklopljena od poteza dječje ruke. Ali jao, ti držećeno nestandardizirani potezi ne mogu ne oblikovati sadržaje koj im se nameću, od već spomenutog štakora preko profesora koji valja natrpati na njemačkom, do lijepe aneje čiju pjesmu pjeva Katarina, zamamno polegnuta na "prosoen", tik do Indola-priroci i Mica-vozača. Jednako je i s igračkama, tim tebičiranim umanjenicama što ne toliko ljuju, koliko zapravo stvaraju navodno nevnu dječju maštu, umetnuli Langovi dječizi s vlastitim snom i koleru, u kojima Adam radije odabere ratni od civilnog aviona, priroci upozorava kako se bombe moraju upotribiti "samo ako to bude apsolutno nužno", dovoljno sve-doće koliko je završavanja i gluhošću potrebno da bismo održali likuju dječje atrakcije. Zato predstava toliko galami, zove na užubnu rekonstrukcijom kakov buke u kojoj se kupamo, i u kojoj je teško čuti glazbu u sebi zbog koje djeca, poput jedne Langove pacijentice, gutaaju gramofonske ploče, ili shvate razloge zbog kojih Nafeta dječi bježe smotuljke neispisanog papira povrađenim roditeljima.

Trans završne pisane analize u autobusu isjumbanih dječjih tijela s progutanim melodijom "cristy little thing", koj se pridružuje embrionske katalonije Indolova zaštitnog izvođačkog znaka, daleko je stoga od siadunjavih poziva da proredimo vlastito dječje ja. Širpa kočnica **Školskog autobusa** pred mogućom prometnom nesrećom znaide što se nalaz za volanom, premda u koptivem nekim jed-nako pogubne pretnje, a jednako žestokom i jednako opravdanom željom da se pridruži ostalim uskovanim nogama i rukama. U prvoy izvedbi koju sam vidjela kraj je utoliko bio i nešto mame i nešto sptni, vama vozač se isopljani opretno od priroci autobusa, veselo se pvi sa svojim dočimci, u privremenom zaštitu, sumraku žutog svijeta.

Predstava galami, zove na
uzbunu rekonstrukcijom
kaosa buke u kojoj se
kupamo, i u kojoj je teško
čuti glazbu u sebi zbog
koje djeca, poput jedne
Läingove pacijentice, gutaju
gramofonske ploče, ili
shvatiti razloge zbog kojih
Nataša dijeli bijele smo-
tuljke neispisanog papira
posvađanim roditeljima.





Fragile. Do not tumble!

School Bus Damir Bartol Indolč R. D. Laing *Conversations With Children*

Lada Čele Fejdelman

Translated from the Croatian by Lada Stedn
Photo: Fabio Meyer

I cannot expel from my memory the day when Damir (Bartol Indolč), invited to the promotion of Artaud's book *The Theatre and Its Double*, confessed his debt to the French theatre of cruelty poet and confided that he has gradually moved from his one-time preoccupation with global political injustices - the question of What am I to do now - to tenderness for those closest to him, supplemented by the question of What was in the beginning, which had also troubled Artaud, the surrealist shaman. If there is anything that obstinately distinguishes Indolč's performances from the homely quasi-plurist art-as-the-cultural-industry landscape, it is precisely his replenishing ability to dance (or de-form through distortions, as wittily put by Suzana Menjanc) in those seemingly separated, though in fact inseparable extremes, in utterly serious, personal, even physical torments, perpetually connecting the alleged incompatibilities: the cruel and the tender, poetic solitude and theatrical grouping, contingency and the absolute, surrealist avant-garde and archaic ritualism, the macrocosm and the microcosm, the performer's autobiography and polysémantic representational metaphor.

The seeming narrowing of his ethics and metaphysics to the horizon of his own family and neighbourhood might be read as the petty bourgeois motto *My home is my castle* in a different ideological framework, it is *not* for Indolč persistent putting of his own life's body to the test of public inquiry into the roots of violence, eloquently dispelling all doubt as regards the consistency of his turn. Limiting the field of one's ethical action to those for whom one is directly responsible - say, one's own child - suddenly inverts the relations of phylo- and ontogenesis. With each and every child civilization is faced with a "historic opportunity", as the saying goes, to mitigate the effects of its repressiveness, or, as is most often the case, to strengthen them, the *hic Rhodus* for anyone who would jump at its multilayered masks, with school as the guiding principle. A concerned parent, once she realizes that environmental disaster encompasses primarily the daily contamination of children, from incultating the grammar to the demand for prompt multiplication of five-digit with two-digit numbers, may even abandon the anti-globalization protests and truly attempt to go back to the beginning growing before her/his eyes, continually vitally curious, like Adam in Indolč's performance, to investigate whether in the beginning there was the Spirit, God or Monkey. They may even ask whether they themselves produce some domestic violence - say, during parental disputes, which for their unwitting children witnesses acquire the proportions of a cosmogonic earthquake - or they might climb the school bus, where the precious cargo is tumbled.

Indolč's latest performance, weaving both the gossamer lyricism and the drastic roughness of its predecessors, daringly contrasts and glues together dilemmas of our concern for those closest to us, global war disasters and rhythms of the cosmic mutiny, and unapologetically displays the range of now invested, now disinvested orientation of its actors, borrowed from the different

phases of the bus' daily routine, who seem to be waiting distractedly for signals to join it, or move aside in the gap created, say, between Han's mother and "the role of Han's mother".

The *School Bus*, the children's vehicle, vehicle for children, is equally meant for children as is Indolč's eponymous production, in which children, including his own child, perform for children, just as much as this world is, after all, made for children who are stubbornly climp its stage. Metal caws, along with a group of children and grown-ups is deployed among a mass of objects they will use as percussion - from actual instruments to a drawer full of knives, hopping hardware for a DIY project aided by a drill - and from which a "real" engine will soon twang, like a stranded wreck still able to emit loud sounds, is thus equally the stage itself, the bus, and the city street down which the motorist speeds.

Not only is such the setting of the piece, the time is equally polyphonic: the performance is set in both now and every day, at the point of precise points in time, points of departure and arrival to school, for each one individually, when it is turn for a certain stop and certain child's turn - then again, it is also set in the dreamtime, or, rather, in the nightmaritime, when the bus might be "sleeping", like Indolč's bicycle, waiting for the new day and the new round, haunted by delicious images of bus-hunter, bike-driver, Indolč himself, the tamer with whom the monster has fused in personification, like a bully identified with victim in interchangeable positions of the sadomasochistic clench, shouting to its naturalist landscape a spiteful romantic prose verse "I'm right on time, rejoice in the cause of the strain, suffering".

Therefore it is possible to attribute the opening monologue sequences, which Indolč lets echo slowly in the depths of a metal megaphone with a stentorous, guttural resonance, to "the school bus chaperrone", Indolč himself, on stage and in life, but also to the merciless box of the bus, which verminologically speaks through his mouth, tamed by the chaperrone's stubbornness to pick up every single child, instead of ruthlessly speeding by, roaring through the streets. But not even the chaperrone can escape manifesting something of the traumatic stamp of his metal alter ego: his voice rattles like the engine, competing with its deafening crescendo - in order to be tender, he must be even rougher. He helpfully suffers when, catching up with his bus duty on the bicycle, he pusses "cow dung on the Jakuslevočka street", "not roadkill" and "the neighbour's pig!" - the sad effects of an entirely involuntary resistance to the hygienic cultural habits, stumbled upon by the lost children like Marko Burazin - boldly shouting to be "both spiritual and material", thus debunking the lightbulb philosophical (not to mention theatrical) dichotomies into the daily rigourousness of their necessary oblivion for the sake of the reasonable concreteness of the immediate task, to see every child, to remember every name, together with every stop, to know every one's schedule, everybody's story. Breaking into the bus is not only breaking into a certain number of irreducible anthropomorphic tiny

beings, like "the first grader victim", or Pavel with "holes in his trousers, on the bottom", but also a collision with the neglected small forms of communication of the "give me five" type, or let for formation with fingers, a collision with fight, children's violent bullying and quondam heroisms integrated into the strategies of the unprotected, like that of Tin Tinoroc when facing the importunate skinhead: "I must always be prepared to be beaten up, I must be brave for the sacrifice of being beaten up"

As I have already mentioned, it is not a performance for children, although it is neither a didactic play with children, whose relatives fill the historic regions of the theatrical infantology: it consistently refuses both the torture of education and the torture of the theatre (often dismissed to serve educational purposes), but also the torture of the theatrical rehearsals, which hide in the base of smooth edges and shiny surfaces of say, oriental techniques, years and years of crushing the child's spirit and body. But it is neither the result of an idealized assumption, which guided the theatrical experiments of the 60's: creation of an utopian space of lovely laborations, which would use the raw material of children's fantasy for the numb limbs of adult forms: renew the pent-up sources of the children's phase of the theatre culture in a popular performative archaism and blaze with new freshness of the theatre of shadows, puppets, masks, circus, invoked to heal and re-form the nostalgia of the daily routine.

The *School Bus* attempts to avoid that sort of pseudo-recognition of a possible input and aesthetic commodification of not only the children's folklore, but also today's wild growth of children's folklore: the protoabsurdist dithies with the only necessity of perfect rhythm and rhyme, pleasure in the timbre of produced syllables and letters, or postmodernist transformations from Natalia's game in which one needs to perform a lexical-gestural confusion between eye and nose, nose and toes, neck and mouth as swiftly and deftly as possible, notwithstanding the coercion of the regulated affinity of languages, notions and phenomena, which is repeatedly emphasized by the lessons of foreign languages. Performative presence of his children resembles the organizational chaos of handwriting on the pages of their notebooks, which create the sheets of the theatrical booklet-notebook, where knotty orthographic, semantic and mathematical mistakes are mercilessly corrected in red, but where the marginals of smuggled children's remarks are also listed next to numbers and commands like stop, record, play, repeat. There is an attempt at suspending suchlike order issuing when it comes to the impurities of children's involvement with the issues of performative action, the clash of Victor's, Hlára's, Zvonimir's and Katarina's personalities, and of the privacy of Vidar's mum and dad with a suddenly spectacular professionalism of the showman Indós in a new context, fragile voices, unpracticed panting, accidental collisions of the bodies, everyday clothes, even the sometimes indecisive willingness and unwillingness of participating, de-learned and removed from

any didacticist intention supporting the resonant presence that does not attempt to coagulate individual components into a perfect whole.

What is thus questioned are our inculturated limits by which we mentally bind both the children in the audience and the children on stage: the edge against which the performance keeps rubbing, almost insistently closely - with its cacophony, narrowness of the anxiety-ridden playing space, simultaneous solidity of the cage's metal walls and their transparent opening to our eyes, the proximity of the children to the humming of the engine, the drill and the hopping nails, all that aggressive baggage - is the same edge, however, that does not concern us greatly when children need to be sent into life, where it is necessary to quantify and grammaticalize things, time and people until one feels nauseous, and most of all to eagerly correct oneself: before and after short breaks in a Disney-like kitsch.

In contrast to that, this performance lists battered and repeated scenes of a cartoon, assembled from the moves of children's hands, above the space of the transparent bus: lower mould. Also those lovely non-standardized moves cannot but shape the contents imposed on them, from the aforementioned rat to the professions they need to enumerate in German, to the far mermaid's song, sung by Katarina, temporarily laid down upon the "proscenium", next to Indós the chaparrone and Mic the driver. The same goes for toys, those fabricated diminutives which not so much poison, but in fact create the allegedly innocent children's imagination. The insertion of Liang's dialogues with his own son and daughter - revealing Adam's preference for the airplanes to the passenger aircraft - although he warns that bombs must be used "only if absolutely necessary" - sufficiently demonstrates just how much self-deception and dishonesty one needs to maintain the fiction of children's isolation. That is why the performance makes so much noise, sounds the alarm by reconstructing the chaos in which we are beset, and in which it is difficult to hear music in oneself that makes children like one of Liang's parents: swallow vinyl records, or understand the reasons that make Natalia confer white scrolls of blank paper upon the questionable parents.

The trance of the final dance anarchy in the bus full of tumbling children's bodies, with the well-known melody "crazy little thing", with which the embryonic cotations of indós, performative trademark is associated, is therefore far from the soppy invitations to find the child in ourselves: the screeching of the school bus' brakes before a possible traffic accident reveals who is at the wheel, although in the rolling bosom of an equally perilous throat, with equally fervent and justified desire to join other flailing legs and arms. The end of the first performance that I saw was both somewhat calmer and somewhat more melancholy, the faithful driver was bidding his exhausted farewell to the bus chaparrone, looking forward to a beer with his lads, in a temporary lull, the dusk of the yellow light.

TECHNO-WOYZECK

Ivana Ivković

Performing unit sa **Who is ? Wozyeck** nudi kritičko prepoznavanje estetosti kroz još jednu (re)inter-pretaciju sada već anketetskog anturajka Wozyeckia kao suvremenog pojedinca izvanog sklobova Udvjog u izvedbi Daria Klemenica i Jochena Stachmanna, uz Mane Sanje Mitrović. Wozyeck većinu pjesme samo za nas, založen u popularnoj kulturi pjesnog podjela, točnije, hate u kojoj se odvija masovna jednoličnost i nede.

Opisano u **Who is ? Wozyeck** ne treba tražiti u nagosti i tijelu. Ingerancijom i sluzi na nasele naše svakodnevnice, ono je najpružuje u tijelu bez identiteta, tijelu koje gubi čak i funkciju fetiša. Tijelo koje se vide ne može niti aneliti zbog svog neuklapanja u propisani socijalni model. Spol tijela ne scari je delocin u fliške realnosti i transponiran u reprezentaciju roda: dok seksualnost utika na vidjelo kao gesta markirane interseksualnim i čak asekusualnim tonom. Čak i kostimi Ivane Popović, koje izvođači oblače i preoblače na sceni, služe kao sredstvo uniformiranja i pak diferenciranja izvođača, ovisno o potrebi trenulika.

Proces kodificiranja tijela korespondira kapitalističkoj težnji za apstrahiranjem vidne snage u masu bez identiteta. Razdoblje razvoja zavora i homocid i ludnica je i razdoblje discipliniranja tijela – termodinamičkog organizma podobnog hijerarhijske unutarnjih organa i energetske tijelu prema entropiji, prema smrti. Rast entropije znači rast buke, topline, nesigurnosti, napora izvođača na sceni u vrtlogu ljekobne, frustracije, straha i potencijalnog nezastupljenosti ritma i tehnika.

Entropija kao energija koju ne moguće reapsorirati u industrijske socijalne stroj i nijevica je pregrta discipliniranom poretku. Rešenje industrijske kapitalizma nalazi u ženskom tijelu, koje kao reproduktivna mašina garantira povratak stabilnosti i zatvaranje kruga kroz novi početak. No, slovesno žensko tijelo postaje mjesto buke i vrućine, života ali i smrti. Postmoderni pristup gleda na prostorno kao fluidnu i turbulentnu, nepuštenu modulaciju i optimizaciju. Približak s discipliniranog na turbulentno tijelo je i približak dijele organizma koji umire i rađa se u tijelo koje nosi beskonačne mogućnosti samoreprodukcije. Potragu za originalnošću zamjenjuje protok iz spomenute turbulencije. No to ne ukida disciplinu kao kolektivnu. Nove strategije kontrole raspoređuju disciplinarni režim po cijelom društvenom polju bodovarskog svijeta predmeta i potreba, svijeta opće hitarje. Konsumizam postaje ideologija i kontroverna sredstvo.

Wozyeck konzumira. Wozyeck konzumira svoju nepostojuću budućnost. Depersonaliziran asimilacijom u prostor nakon kolapsa granica osobnog identiteta, subjekt više ne razlikuje izvriško od unutarnjega, sebe od drugoga. Wozyeck – vojnik, Wozyeck – muž jodne kurve, Wozyeck – vjesti doppelgänger. Wozyeckove intima okupana je politikom moći i konzumerističkim budžetom. U deset par minute koracično techno remixa, kao što Jon McKenzie pita u *Parform or Else*, fragmentacija postaje identitet, a dezintegracija funkcija integriranja. Dva istovremeno reproducirana primjerka teksta – snimljeni materijali – proizvodi jednako vizual sekundarni tekst narativa. Suvremena tehnokultura uspjeha beše granica produkcije, distribucije i potrošnje, granice teško naglasene u kapitalističkom društvu da nuždiraju knožom proizvoda. No, glazbe koja anekonzira masu pjesaka u repetitivni pokret je samo ventil frustriranja koj ne utječe na hierarhijsku strukturu društva.

Wozyeck ne pita, Wozyeck ne čini, naš Wozyeck pisa. Kombinacija intelektualne nule – Wozyeck je anonimni, znači "nemisljen i glup" – i jake, čak očigledne masovne emocije vodi razbrazu, ne (samo) u kazališnom smislu, smrti. Bjeđa wehlarie na najlonom pokretnoj sceni – znoj, strah i mišljenje o



- SAUDRILLARD Jean (1998) *The Consumer Society: Myths and Structures*. Sage Publications, London.
- GROSS Elizabeth A. (2001) *Architecture from the outside: essays on virtual and real space*. The MIT Press, Cambridge.
- MCKENZIE Jon (2001) *Perform or Else: from discipline to performance*. Routledge, London.
- PARISI Luciana, TERRANOVA Teresa (2003) "West Death" u *CINECITY* 25: 1-2.
- <http://www.theory.com/>
- Concordia University, Montreal



sparsi - fantazma je o identitetu izvođača i potrošača i kontekst.

Epizode Buchnerove drame koje je moguće igrati bilo kojim redoslijedom, ali postoje i svaka za sebe, upravo su idealan materijal za složenu rekonstrukciju dekonstruiranih elemenata u assemblaž koji je samo rasprostranjen za nove konzumente. Sempiranje dovodi u pitanje ideju originalnosti i jedinstvenosti. Renokapitalistička ideja pojedinca-ganja umela. *Où est d'art?* zamjenjuje se interakcijom, semantičkom i materijalnim potencijalitetom. Sadržaj smo proširili kreirajući sami. Publika predstave *Who is ? Woyzeck* jakim je osvjetljenjem integrirana u prostor izvedbe, ali ostaje u poziciji pasivnog receptora igre koja se odvija pred njom. Njome svjedoče njemu izvođači nemog Woyzecka. Treba li postaviti pitanje: Tko je Woyzeck?

U teataru bez Dobrih i Zli, teataru promiskuiteta, katastrofičnom teataru, Woyzeck ne umire od umiranja, on umire od neumiranja. Buchnerov Woyzeck ubija Mare kraj jezera i morem strahom da drugi vide u njemu ubojicu, u jezenu utapa svoj bijedan život. Woyzecki Performing unita završava suđskom osudom na smrt. Techno-Woyzeck nema ubora osim onog koj mu je nametnut. Kroz igru osvjetljavanja i potiskivanja, ubrta i boki, svjedoci smo nesumerljivosti svjetova i teranog teksta i njegove reprezentacije. No čak ni kroz režirani korejski pristup izvođača koji slijede prompt digitalnog šaptača na sofi - računala, slijede namerama prema publici, ne dolazimo do mogućnosti odstupanja od zadanog scenarija. Do hiperfektualne višesmernosti ne dolazi. Woyzeck je bioe osuđeno na jednosmernost scrolla.

Techno-Woyzeck

Ivana Mirović

Translated from the Croatian by Ivana Mirović



With Who is ? Woyzeck Performing uncritically identifies reality through one more (re)interpretation of the renowned archetypal anti-hero Woyzeck as a contemporary individual deprived of freedom. Deported in the performance of Damer Klamerich and Jochen Steinhilber, with Sanja Mitrović as Marie, tonight, caught in the popular culture of the dance floor, or better yet, industrial halls of all-night raves, Woyzeck dances just for us tonight.

We mustn't search for the obscure in **Who is ? Woyzeck** looking at the nudity of the bodies, simulated fellatio or the allusion of today's omnipresent violence, obscenity is most present in a body without identity, a body that has lost even the function of a fetish, a body unable to feel shame of not complying to the prescribed social model. The sex of the body on stage is detached from physical reality and transposed into representation of gender, while sexuality surfaces as a gesture marked by an intersexual or even asexual tone. Even the costumes by Ivana Popović that the performers change to and from on stage serve as a means of uniforming or differentiating the performers, depending on the need of the moment.

The process of body encoding corresponds with the capitalistic aspiration for expulsion of the work force into a mass without identity. The epoch of development of prisons, factories and asylums is also the time of disciplining the body, a thermodynamic organism subject to the hierarchy of internal organs and energy falling towards entropy towards death. The increase of entropy means an increase in noise, heat, insecurity, the evasion of performers on stage in a shift of anxiety, frustration, anger and fear enhanced by the unstoppable rhythm of techno.

Entropy as energy that can't be reabsorbed into the industrial social machine is the biggest threat to disciplinary order. Industrial capitalism finds the solution in a female body that - as a reproductive machine - guarantees a return to stability and complements the cycle through a new beginning. At the same time, the female body becomes a point of discord and heat, life, but also death. The postmodern approach perceives sexuality as fluid and turbulent, abandoned to modulation and optimization. The transition from a disciplinary to a turbulent body is a transition of the idea of an organism that dies and is born to a body as a vehicle of infinite possibilities of self-reproduction. The quest for originality is replaced with flux and aforementioned turbulence. But that does not nullify discipline as a category. New control strategies distribute the disciplinary regime throughout the social field of a Baudrillardian world of objects and needs, a world of general hysteria. Consumerism becomes an ideology and a means of communication.

Woyzeck consumes, Woyzeck is consumed, Woyzeck consumes the future he doesn't have. Depersonalized by assimilation into space after a collapse of borders of personal identity, the subject no longer differentiates the other from the other himself from the other. Woyzeck - soldier,

Woyzeck - husband of a woman, Woyzeck - his own doppleganger. Woyzeck's intimacy is bathed in the politics of power and consumerist desire. In a best per minute march of a techno remix, as Jon McKenzie writes in *Perform or Else*, fragmentation becomes identity and disintegration a function of integration. The DJ simultaneously reproduces the primary text - recorded material, and produces an equally important secondary text of the remix. Contemporary techno-culture eradicates in a utopian manner the limits of production, distribution and consumption, limits so emphasized in capitalist society, resulting in a fetish of the product. But music that synchronizes a mass of dancers into a repetitive motion is just a vent of the frustrated that doesn't influence the hierarchic structure of society.

Woyzeck doesn't ask, Woyzeck doesn't do, Woyzeck dances. The combination of an intellectual zero - Woyzeck is poor, therefore he is "immoral and stupid" - and a strong, even desperate mass emotion leads to a directed, not (just) in the theatrical sense, death. The misery of warfare on a plastic covered stage - sweat, tears and a fantasy of semen - is a phantom of identity of performers capable of an ironic approach to the text and context.

The episodes of Buchner's text which may be played in any order but also exist on their own, are the ideal material for a layered recreation of deconstructed elements into an assemblage that exists as a reappropriation for new consumers. The sampling questions the idea of originality and uniqueness. The early-capitalist idea of the individual-genius dies. *Objet d'art* is replaced with an interface, semantic and material potentiality. We are forced to create the contents ourselves. The audience of **Who is ? Woyzeck** is integrated into the performance space by lighting, but stays in a position of a passive receptor of a play unfolding before their eyes. Silent witnesses of a silent Woyzeck. Do we really need to ask: Who is Woyzeck?

In a theatre devoid of both Good and Evil, a theatre of promiscuity, a catastrophic theatre, Woyzeck does not die from dying, he dies from not dying. Buchner's Woyzeck kills Marie by a lake and, tortured by fear that others would see a murderer in him, he drowns himself, ending his miserable life. Performing *unt' Woyzeck* ends with a court's conviction to death. Techno-Woyzeck has no choice but that which is imposed upon him. Through a play of awareness and repression, pleasure and pain, we are witnesses of incommensurability of the worlds of literary text and its representation. But, not even through a directed ironic approach of the performers who, following the sign of a digital prompter on stage (a computer, shug their shoulders at the audience, do we arrive at the possibility of deviation from the designated script. Hypertextual multi-direction doesn't ensue, Woyzeck is a creature condemned to the one-way scroll.

BIBLIOGRAPHY

BAUDRILLARD Jean (1998): *The Consumer Society. Myths and Structures* London: Sage Publications

GRÖSS Elisabeth A. (2001): *Architecture from the outside: essays on virtual and real space* Cambridge: The MIT Press

MCKENZIE Jon (2001): *Perform or Else: from discipline to performance* London: Routledge

PARSIĆ Luciana, TOPIRANOVA Tanja (2003): *Heat Death in C040R0Y23-1/2* Montreal: Concordia University
<http://www.ccrecity.com/>





UMJETNOST JEDNAKO AKTIVIZAM

Razgovor s Hoomanom
Sharifijem i Kristine Slettevold
/ Impure Company

Razgovarala: Nikola Prstaš

S engleskoga prijevodi: Nikola Prstaš

FRAKCIJA: Je li pod imenom Impure Company riječ o grupi ljudi sa zajedničkom interesima ili prvenstveno o tebi kao autoru, koreografu?

HOOMAN: Ja sam pokrenuo Impure Company prije otprilike dvije godine. U početku se radilo samo o ideji, zapravo o projektu. Naime u Norveškoj je utaljena praksa financiranja po projektima tako da je bilo logično da ja, kao koreograf i inicijator skupim suradnike koji su mi bili potrebni da realiziram ono što želim.

Fi: Zanimaju te presjecišta plesa i teatra i do sada si radio i s izvedbenim i s vizualnim umjetnostima. Što u plesu nalaziš tako specifičnim i što možda čini plesom, a ne i teatrom?

H: Nije da me ne zanimaju teatar i ples u formalnom smislu, ali trenutno mislim da bi bilo previše ograničeno zaštoriti se u jedan to crtačevski. Možda imam osjećaj za teatar, govorni teatar, i zbog toga nije ljudi svrstavam moj rad pod teatar, ali isto tako ne mislim da je moj rad teatralan. Mislim da ja samo koristim ono što želim koristiti. Više se bavim vlastitim dejama

nego formom. Ne želim ispuštati vreme da ne upotrebim određenu ideju i ako samo zato što ona križe od govorenog teatra. Ako mi je za iznabijanje onog što želim komunicirati potrebno određeno vreme ja ga jednostavno koristim i ne zabrinjavam se zbog žanrovskih podjela.

Što je specifično plesu? Iskreno, nemam odgovor na to pitanje. Ne znam zašto je ples moj odabir. Razgovarao sam jednom prilikom s Viorom Marnero, ona je rekla da je počela pjevati na sceni i da je uslađ tomo još od plesu pozivaju na plesne festivale, samo zato što je koreografkinja. Zašto ne izvodi na koncertima? Da li je to samo zato što ona sebe smatra koreografkinjom i što je kao takva poznata određenom publiku? Ja intenzivno razmišljam o plesu... u jednom trenutku ideja plesa postaje je jako velikom, ples je prestao za mene biti samo pokret. Moja shvaćanje plesa postalo je puno više od toga, shvaćanje vremena i ideje da vrijeme podrazumeva puno više od stvaranja ritmova i kompozicije. Prostor je odjednom postao nešto što valja koristiti. Sve mi je to postalo jako bitno. Zato i nastavljam raditi s tim idejama. Na kraju se sve može svesti na jedno pitanje: Kako koristiti vreme i tijelo u prostoru?

F: Što smatrate specifičnošću vlastitog koreografskog rada?

H: Teško je reći što me čini specifičnom. Počeo sam raditi na određenim idejama i jednostavno se nastavio njima baviti, razvijati ih. Nekakva konačna odluka nije pala za određeno polje interesa, međutim problem koji tu se remeti ili u ruku buduću tu želju da znam više o tome čime se bavim. S vremenom sam čak i suzio polje interesa. Nešto poput triglana za otvorenosti unutar zatvorenog sistema. To me podjednako na odgovor sa Sergejom o nalaženju li sugovorniku nekih novih načina bavljenja istom problematikom. Jedini put je taj da uskraćam na ograničenju i onda našim izlaz i s tim radim. Mislim da se to može izvesti vrlo jednostavno - ako stvarno pogledam na svoje radove s odsmehom, vidim da pokušavam raditi s materijalom koji nije tamjan na ideji kompozicije, nego na ideji da će nešto uzeti onoliko vremena koliko mi treba. Dakle, radim s pokretom koji ima svoje vlastito vreme. Ako padam na pod, to ce trajati onoliko koliko traje. Ne radim s idejom prikazivanja stvarnosti, nego ničega što je obično. Ako trčim, svi mogu videti da sam umoran - ne zato što izvodim umor, nego zato što se umaram. Došla se bavim i pitanjem publike: kako postaviti publiku, kako sebe postaviti spram njih, kako dozvoliti publici da se postavi prema meni.

F: Na poslednjim izvedbi predstave "as if your death was your longest sneeze ever" u Antwerpenu doživio si dosta snažne reakcije publike... Nema, pojedinci su palili svešta nakon što biste ih u ugasi, glasno negodovali i postavljali pitanje: "Što vi hoćete od nas? Što očekujete?", neki su od njih čak i plesali u prostoru stvarajući tako pomalo kaotičnu situaciju... Čini se da tvoja kakanja nije bila izvoditi pred publikom, nego s njima. Vjeruješ li da konvencija može zasita biti konstruktivno prihvatljiva?

H: Često se pitam zašto sve mora biti lijepo i ugodno. Neki ljudi zameraju na tome kako im predstavu u predstavi. Ja ne razumim da je to kako posebno zanimljivo. I ljudi s kojima radim kažu da mi je problema ne s tim što kažem, nego s načinom na koji prikazujem svoje misli. Što se mene tiče, stvar je vrlo jednostavna - mogu činiti sve što želim. Sve. Mogu biti negova svima ne svetlu sve dok to činem na lep način, sve dok to činem pristojno. Onda je sve OK. Mogu sve isprobati, mogu tražiti da ljudi glasom o pod ili bilo što drugo - sve dok to tražim na lep način. To se često događa i mislim da je to jako problematično. Svaki put kada zauzmem stav, dolazi od otpora. To znači da ne možemo videti iz onog što nešto jest. Znači da je sve u prezentaciji, da je uvijek riječ o prezentaciji. Ne što prezentirati, nego kako to prezentirati. Naravno, to je teško razdvojivo, ali istovremeno trebamo naći takve načine komunikacije jer oni mogu biti jako šarmantni pa nam promakne smisao. Bilo bi glupo reći da ne želim izazvati publiku, naravno da želim. Želim ih staviti u situaciju u kojoj moraju reagirati, zauzeti stav. Kako onda mogu reći: "We, ne, želim biti in, želim da ljudi poslije budu sretni." Ne znam mogu li uslađiti ljude, ne znam je li to moj posao. Ja tu preuzim odgovornost za stvari koje činem. I naći ću glasno i jasno da je to ono što pokušavam činiti. I uvijek će biti ljudi koji će reći: "To nije dobro, to ne bi trebalo biti činiti." Ali ću se onda pitati zašto ja to ne bih mogao činiti. Možda ću se vratiti sebi i pitati što želim učiniti. To je jedina stvar za koju mogu preuzeti odgovornost.

Na poslednjim izvedbi publika nas je potpuno isključila, nismo imali nikakvu moc, mislim da se publika i sama uplašila. Nastranije je kad niko ništa ne kontroliše, potpuno anarhija. Neki su nas možda i žalili jer je velika ragore što se može dogoditi u teatru to da izvođači izgube svu kontrolu. S jedne bi strane bilo lijepo imati svake put takvu iskustva nakon predstave, međutim ne znam kako se može preuzeti odgovornost za ikakvu nekog drugog. Nešto mi je rekao da bih ja, jer sam sve započeo, morao to moći i kontrolisati. Ali kako ja mogu kontrolisati reakcije drugih ljudi? Ja sam onaj koji generira.

Čitao sam Che Guevarin dnevnik i tamo ima nešto što mi se svjeda: to da se nikad ne bi opustio na poziciji, nije nikad osjećao ugodu na poziciji, za razliku od Fidela Castra koji je uzvo poziciju zadržao je i postao diktator. Što bi se dogodilo kad bih nešto pokrenuo i nestao, pustio, odbio voditi brigu o tome?

Mogu samo reći da puno mislimo kako pristupiti publici isprugujući sebe. Ja sam problem i onda kreću pitanja. Tako se pripremam za susret s publikom.



F: "Umjetnost jednako politika." Vidi li se kao politički aktivist, kako ponašanje umjetnost i politiku?

H: Ozbiljno razmišljam da napravim naš moto: "Morat bi bio bolje reći 'umjetnost jednako aktivizam', baš aktivizam, jer to je ono što mislimo"

Ja nikad ne sudjelujem u demonstracijama. Jedem sve što želim. Policajci sam na svoj način. Nikad ne odustajem od rasprave. Politika dio mene jest jer je to moj vlastiti go. Kako se sučeliti s drugima u procesu rada, kako se prilagoditi? Čega sam dio? Što drugi žele? Mogu li potaknuti ljude da nešto učine? Trebam li?

Nekad vrlo banalno govorim o stvarima, ne mislim da sam odmetnik, više djetinjast. Ljudi imaju problem s tom banalnošću, ali ja mislim da je to i dok smo zajedno ba u školi, govorio o raznim temama koje su mi bile inspirativne. Kad je počeo raditi na duetu "Then such silence since the ones were last heard" namisla da projekt, ali nekako sam htjela na tome raditi. I radila sam. Dok radim, ne postavljam nam granice, slobodni smo eksperimentirati u svakom smjeru koji želimo. Stoga se zaista osjećam kao viđan dio procesa stvaranja. To je poput igre kaptom. On je bio meni, ja je vlastiti, opet on meni.

F: Kažite, što tebe zanima u radu s Hoomanom?

KRISTINE: Puno sam o tome misle. Njegov mi nudi nekako odgovori, svaka mi se kako sebe uvijek bježi u jednom smjeru, o njemu njegovu ustrajnost. Kad ima neku ideju, stvarno na nju inzistira i čini da ljudi slušaju s njim, misle s njim. Sjećam se da je čak i dok smo zajedno ba u školi, govorio o raznim temama koje su mi bile inspirativne. Kad je počeo raditi na duetu "Then such silence since the ones were last heard" namisla da projekt, ali nekako sam htjela na tome raditi. I radila sam. Dok radim, ne postavljam nam granice, slobodni smo eksperimentirati u svakom smjeru koji želimo. Stoga se zaista osjećam kao viđan dio procesa stvaranja. To je poput igre kaptom. On je bio meni, ja je vlastiti, opet on meni.

F: Izvedba u Hoomanovom komadima traži od izvođača, plesača, da preuzmu odgovornost za sve što čine pred publikom, uloženi su na specifičan način i to traži umjetničke, osobni pristup...

K: Moj moto nisu njegovi. Depač, u procesu zajedno konfrontiramo teme. Ja preuzimam probleme koje on iznosi, oni postaju moj. Budući moj. U jednoj sceni u "as if your death was your longest sweetest ever" snimam publiku. Namisla da sigurno mogu li to napraviti, usmjeriti kameru ljudima u lice. Osjećala sam se neugodno, mislila da nisam prave osoba za to. Nakon rasprave Hooman je rekao da sam možda upravo ja prave osoba za to jer nisam osjećala da se postavljam iznad publike.

F: Često su vas stavljali u program s koreografskim mladima generacije poput Philipa Gemachera, Matte Kargroa, Tina Seghala. Kako se vidite u tom kontekstu?

H: Definirao oko nas postoji svjetlost. Ja pokušavam reći u tome osobnu stvar. Volim razgovoriti s ljudima, izmjenjivati mišljenja. Ali nikad ne gledam na sebe kao mladog ili novog. Ne mogu dopustiti da se to uploče u moj rad. Nemam vremena čekati da me pozovu. Nekad se pitam što koga stvarni u ovoj priči.

Ako je rad dovoljno zanimljiv, podijeli će gledatelje. Mreža ne pruža garancije. Mogu biti prezentiran na jednom festivalu, ali to ne znači da ću automatski ići na deset drugih. Ušao sam u cijelu priču s kazališnim programima i znam o tome i dobro i loše stvari. Dobro je to da će neki radovi biti prezentirani, a loše je da puno dobrih radova neće proći. Vrlo je lako ući u tu igru. Na primjer, Hooman, i si autovao, jesu li volio nešto zanimljivo? Koga? Onda mislim, ako budem loše govorio o nekoj predstavi, možda je nikad li ljudi neće predstaviti. I onda iznenada više ne mogu slobodno ni govoriti.

Ali ima i vrlo zanimljivih ljudi koji rade programe. Oni su posebna vrsta publika, ponekad pogledaju i 300 predstava godišnje. Isplati vrlo, vrlo završeno oko, mogu imati vrlo posebnu točku gledanja. I o njima razgovor s njima.

F: Da li se s publikom sučeljavate kao grupa ili kao individualci?

H: To ovisi o publici. Ono što zbija volim u načinu na koji pristupamo publici u zadnjih predstavi jest njegovu neobavještenost. Volim kad se ljudi pitaju: "Što se tu događa? Što oni to čine?" Ako to možemo postići, onda će isplati sve što postaje budućno čine. Zato zaboravim davati predstave, usmjeravati ih. Ako napravim savršenu predstavu, neću dobiti gomilicu za kojom težim, moja sklop neće ići na vidjelo. Stoga u knjizi kažem da je sve propaganda, da od vas tražimo da budete kritični prema svemu. Mi želimo stati i zaštititi naš rad, bez obzira na to što se događalo. I to je propaganda. Vjerujem da je važno govoriti o toj ideji propagande.

F: Kako je vada pozicija u Norveškoj? Imate li tamo koristeći, zajednicu iz kojih osjećate da pripadate? Osjećate li dijalog s tom scenom?

H: To je zapravo velika polje, ali do kojim mi pripadamo nije tako veliki. Održavamo kontakte s Bak Truppen. Zero Visibility. Njih stvarno cijenim. Postoje i ljudi koje cijenim kao umjetnike bez obzira na neki njihov radovi. I oni koji me ne zanimaju.

F: Da li osjećate vezu s kinom?

H: Na prevelik. Bilo bi lijepo čuti tamo i vidjeti što se događa. Razmišljam o solu s perzijskim glazbenicima. Ideja etničnista jako je lijepa. Vidjet ćemo.



Art Equals Activism

An interview with Hooman Sharifi and his associate, dancer Kristine Slettevold

Interviewer: Nikolaus Bujas Prestås



FRAXKJA: It seems to me that the whole idea of Impure Company in fact revolves around one author figure - Hooman Sharifi.

HOOUMAN: I started Impure Company two and a half years ago. In the beginning the company was just an idea, a project. Since in Norway we get financed from project to project, I, as a choreographer and initiator, connected to the people who were needed to do the project. And that's it.

F: You have interest in the "cross-work" of dance and theatre, and until now you have worked with performing as well as visual art. What do you find so specific about dance, since it still is the dominant layer in your performances, what can you do with dance and not with theatre?

H: It is not that I'm not interested in the theatre or dance in the sense of form but I think that to close myself in one type of expression would be too narrow-minded at the moment. Maybe I have a sense for theatre, the spoken theatre and that's why some people say my work fits better within the theatre context but I don't think that my work is so theatrical either. I think I just use what I want to use. I'm concerned with my ideas not my form. I don't want to feel constrained in a way that I do not use some idea or image because it has its base in the spoken theatre. If I think that for communicating what I want to communicate I have to use these tools, then I just use these tools, instead of bothering with the genres.

What is in dance itself? This I don't have any answer to, honestly. I don't know why do I choose dance. Once I had a discussion with Vera Mantero and she said that she started to sing on stage and still she gets invited to the dance festivals just because she is a choreographer. Why doesn't she play at the concerts then? Is it just because she calls herself a choreographer and she's known in that way... I mean I have thought a lot about dance - at one point the idea of dance became so big, dances stopped being just the movement alone. My understanding of dance became so much more, like the understanding of time or the idea that time means much more than making rhythms or composition. Suddenly the space became something that has to be used, it all became very important to me. That's why I continue working with these things. In the end it boils down to this question again: "How do I use time and body in space?"

F: What do you find specific about your choreographic work?

H: It is very difficult to say what makes me special... At one point I started to work with something and I just continued with it, developed it. Not that I said that that was it, but I wanted to find out more about the thing I was dealing with and in time I even narrowed my field of interest. Something like trying to find the openness in the closeness. This reminds me of a talk which I had with Sergei Prestås about finding ways or suggesting some new ways of dealing with the same thing. So maybe the only way I could find a way

to do things was to stick to the restriction and then find a way to get out of it or work with it. I think it can be done very simply because if I really look at my work from a distance I see that I'm trying to work with the material not based on the idea of a composition but on the idea that something will take the time it needs to take. So, I work with the movement that has it's own timing. If I fail to the floor it will take the time it takes. I cannot say "Now, I can fall faster to the floor", the action is there and it will take the time that it takes. I do not work with the idea of presenting really, but something that is obvious. If I'm running everybody can see that I'm tired not because I perform tirelessly but because I am becoming tired. I also deal a lot with the question of the audience: how to position the audience, how to position yourself towards them, how to allow the audience to position themselves towards you.

F: During the last performance of your new piece "as if your death was your longest sneeze ever" you had some strong reactions from the audience...people were switching the lights on when they were supposed to be off, expressing their displeasure out loud, shouting out questions like: "What do you want from us? What do you expect us to do?", some of them even danced in the performing space creating a slightly chaotic situation... It seems that your intention was not to perform for the audience but with them. In a way, do you believe that the convention can really be constructively questioned?

H: Well, I ask myself why should everything be nice and comfortable. Some people resent the ways we approach them in the performance. I don't find the how so interesting. Also, people that I work with say that they have a problem not with what I say but the way I present my thoughts. As far as I'm concerned, the matter is very simple. I can do whatever I want. Whatever I can be the meanest bastard in the world as long as I do it nicely - as long as I do it politely. Then everything is ok. I can fuck up the whole thing, I can ask you to bang your head on the floor or whatever, as long as I ask it nicely. This comes up a lot and I really find it very problematic. It is always this moment I position myself that the resistance comes. It means that we cannot see behind what it is. Then it is all about presentation, always about presentation. Not what you present but how you present it. Of course, it's hardly dividable but at the same time we have to overpass that, because that way of communicating can be so charming and you really miss the whole point.

It would be stupid to say that I don't want to push the audience, of course I do. I want to put them in a situation where they have to react, they have to take a stand. So, how can I say then "No, no, I wanted to be nice, I want people to be happy afterwards." I don't know if I can make people happy. I don't know if it is my job to make people happy. I will take responsibility for the things I do. And I will say it open and clear that that is what I'm trying to do. And there will be

people, as always, who will say "This is not good, you should not do this in this way." But then I'll ask myself "Why can't I do this?" Eventually I will go back to myself and ask what do I want to do. This is the only thing I can take the responsibility for.

At that last performance, the audience totally shut us out, we didn't have any power, that's why I think the audience were scared themselves. It is the scariest of things when nobody controls anything, total anarchy. Somebody probably even felt sorry for us because maybe the worst thing that can happen in theatre is that the performers haven't got any control any more. In one way it could be very nice to have it every time like that but I don't know how can you take responsibility for somebody else's action. Somebody said to me that since I started the whole thing I should be able to control it. But how can I control the reactions of other people? I'm the one who's generating.

I read Che Guevara's diary and there's one thing I liked about his behaviour, that he would never relax in a position, he was never comfortable in his position, unlike Fidel Castro, who took the position, kept it, became a dictator. So, what would happen if I started something and then vanished, let it go, refuse to take charge any more.

What I can tell you is that we think a lot about how to approach the audience by questioning ourselves. I am the problem. And then the questions start. In this way we prepare to meet our audience.

F: "Art equals politics." Do you see yourself as a political activist, how do you relate art and politics?

H: I am seriously thinking about re-writing our motto. Maybe it would be better to say "art equals activism", being active, because that's what we mean.

I never take part in demonstrations. I eat whatever I want to eat. I am political in the way I am. I never give up on a discussion. The political part for me is the questioning of one's own being. How to face others in the process of work, how to adjust? What am I a part of? What do others want? Can I push people to do something? Should I?

Sometimes I have a very banal way of talking about things, I do not see myself as rebellious more like childlike. People have a problem with the banality, but for me it's more a problem of having the freedom to state my opinion loud and clear. Why can't we question the law, the authority? Nothing would ever change if people had not done that.

F: Kristine, what are your interests in working with Hooman?

CHRISTINE: I've been thinking a lot about that. In a way his process of creation suits me. I like the way he always pushes himself to go in one direction, I respect his persistence. When he has

an idea he really goes for it and he finds a way to make other people go with him, think with him. Even when we were in school together I remember him talking on different subjects which I always found inspiring. When he started to work on a duet, then such silence since the crisis were just heard, I wasn't a part of the project, but somehow I wanted to work with him on it. So, I did. When working, he doesn't put limits on you, you are free to experiment in whichever direction you want, therefore I sincerely feel as an important part of the process, of creation. It's like playing with a ball, he throws it towards me then I throw it back and then he throws it back at me.

F: Performing in Hooman's pieces demands from the performers / dancers to take responsibility for everything they do before the audience, they are exposed in a specific way and that asks for a clear artistic, personal attitude.

C: Well, my motives are not his. However during the process we confront the issues together. I adopt those problems, they become mine, they are mine. In one scene in "as if your death was your longest sneeze ever" I am filming the audience. I wasn't sure if I could do that, to put the camera into people's faces. I felt uncomfortable and thought maybe I'm not the right person to do it. After a discussion Hooman said that maybe I am the right person to do it because I did not feel that I'm putting myself above the audience.

F: Quite often you are being programmed with some of the choreographers of the younger generation like Philip Gernacher, Matt Kangro, Tino Segal. How do you relate to that artistic context?

H: There is definitely a system around us but I'm trying to find a personal thing in it. I like to discuss with people, exchange opinions. But I never look at myself as a young, new whatever. I can't allow this to meddle with my work. I do not have the time to wait to be called. I sometimes wonder who is making who in the whole story.

If the work is interesting enough it will divide the viewers. The network does not provide guarantees, I can be presented at one festival but that does not mean that I will automatically go to the dozen of others. I came into this thing with the programmers and I know the good and the bad thing about it. The good thing is that some works will be presented and the bad thing that a lot of nice work will never have the chance to come through. It is very easy to get into this game. For example "Hooman, you have been travelling, have you seen anything interesting? Who?" And then I think if I talk bad about this performance maybe it will never be presented by those people. And then suddenly I can not even talk freely anymore.

And there are some really interesting people that are doing the programming. They are a special kind of audience since sometimes they see 300 performances in one year, they have a very, very trained eye so they can have a very special point of view. And I appreciate discussing with them.

F: Do you confront the audience as a group or as individuals?

H: That depends on them. What I really like about the way we approach the audience in the last piece is the uncleanliness of it. I like when people ask themselves "What is going on here? What are they doing?" If we can achieve this then everything we do after will be questioned by them. That's why I avoid designing the performance, making it perfect. If I make the performance perfect then I don't get the nakedness that I'm after, my weaknesses do not come through. This is why we say in the booklet that everything is propaganda, that we ask you to be critical towards everything. We want to stand and protect our work, no matter what happens. And this is a propaganda. I believe it is important to talk about this idea of propaganda.

F: How do you fit in the context of Norwegian dance scene? Do you have a context there, a community you feel you belong to? Do you feel in dialogue with that scene?

H: It is actually a big field but the one we are part of is actually not so big. I have contact with the BAK Truppen, Zero Visibility. Those are the people that I really respect. Then there are people I respect as artists respectively of their particular works. And there are those that I really do not care about.

F: Do you feel in any way connected to Iran?

H: Not so much, actually. It would be nice to go there and see what happens. I am thinking about making a solo with Persian musicians. The idea of ethnicity is very nice, so we'll see.



RAZGOVOR S BADco.

Nikolina Bujas Pristaš
Ivana Sajko
Pravdan Devlahović
Tomislav Medak
Goran Sergej Pristaš

Razgovor s Oliver Frijd

Fotografija: Rado Maver (čovjek, stolac), An (detektor)
redak: Igor Kopan (Rado kao zeleni zidovi)

FRANKLIJA: U BADco. postoji nešto što bi označiti, posuđujući Medakovu sintagmu, "čvrstom jezgrom" (Devlahović, Bujas-Pristaš, Medak, Sajko, Pristaš). Predstavlja li u kreativnom smislu "čvrsta jezgra" belost ili prednost, budući da je njezina "čvrstoća" primarno produkt razvijene i specifične komunikacije? Što ovaj oblik komunikacije donosi u odnosu na ljude koji fluktuiraju kroz grupu?

SAJKO: Ja mislim da je bitna karakteristika onog što Tom naziva "čvrsta jezgra" ta da to ne znači da smo mi atomizirani. Mislim da je to upravo kvaliteta BADco.-a. Često nas, ako baš u jednoj od zadnjih kritika koje su se bile **Rebra**, nazivaju "obitelji" s nekim neprijateljskim prizvukom. Mi nazivamo obitelj u smislu da razmišljamo isto o stvarima koje krećemo raditi. Mislim da se upravo u tojkoj našoj predstavi vidi različitost pristupa svih autora koje su u njoj sudjelovali i koji se, dapače, u predstavi u predstavu mijenjaju. Čvrsta bi jezgra možda bila obitelj koja je osnovala samu grupu - no mislim da opstanak BADco. ne ovisi o kakvoj "čvrstini", već upravo o poroznosti grupe, sposobnosti da prima i ispušta. Raznolikost autorskih pozicija na predstavi belost, nego nas konstantno održava u nekom naporom dijalogu u kojem jedni druge dovodimo u pitanje. Sa svakim novim projektom prjalje stavove ne ostaju zatvorenih, već se pokušavamo na neki način otvoreti i razračunati s onim što smo napravili prije.

PRISTAŠ: Pitanje čvrste jezgre zapravo je nešto što se stalno pojavljivalo kao nužnost. To što uprili da postoji čvrsta jezgra jest zbog toga što određeni broj autora potpisuje određene predstave, poziva na određene projekte ili se ponavlja u određenim projektima. Koliko god bila meka, i u tome je kava: u pravu, one je stalno pokušavali, barem na neki način, preispitati koliko mi možemo razdijeliti funkcionarnih unutar istog sustava. Meni se čini da se sada to pitanje čvrste jezgre, koja je dosad bila više komunikacijska morali pretvorila u neki drugi oblik obitovanja BADco.-a. S iznom predstava koje smo napravili, s jednim iznom projekata koje su dosta različite, moramo nekako postaviti svoju poncu priam tržista umjetnosti. Pri tome ne mislim isključivo na tržista koje se odnosi na prodaju i igranje predstava, nego i na tržiste ideja, s obzirom na to da smo već sad u nekim krugovima u kojima se na neki način postavila pitanje "Ja što, zapravo, jest umjetnost BADco.-a?" S obzirom na to da smo se odlučili potpisati kao BADco., kao grupe, mislim da ćemo uskoro morati pozicionirati i neku svoju ideju priam cjelokupnosti kazališne scene i umjetnosti danas. Ne mislim pritom na Hrvatsku, nego općenito.

MEDAK: Razgovor o čvrstoj jezgri čini mi se bitnij u dva aspekta koji nisu pitanje osobne vezanosti. Prvi je aspekt da to govori o limitaciji sredstava. Dakle, o pozitivnoj upućenosti jednih na druge da bi se radilo u modusu koj je zajednički ili zajednički barem prema motivu. Drugi aspekt, koji mi se čini možda još bitnijim, jest da ta čvrsta jezgra onda u svojem pravovodnom obliku ima jedan namjerniji i nametljiviji učinak po sam proizvod rada, predstavu, izvedbu.

F: Jedan je od dominantnih pokušaja involviranje u grupu dramskih glumaca (Lučina, Bobance, Rokoča, Mikića, Penča). Lude Čale Feldman taj pokušaj označava kao metateatralno

referiranje na neposredni dar i pedagoško-kroftnjski kontekst. Kako se semantički srazno proizvede jednostavanjem dramskih glumaca s jedne strane, članova grupe s druge i inođa kao primjera koji je uspio izbjeći, ali i dodatno naglasiti navedeni pedagoško-kroftnjski kontekst?

PRISTAŠ: Možda je bolje da o tome govori sami izvođači. Je li to proba samo nekakva da je to što je Lada rekla bilo vezano uz *ispovijedi*? U njima mi jesmo imali jedan drugi oblik pokušaja odnosa u tom momentu na sceni unutar jedne ansambl predstave u ITD-u. Ona se izvodila u to da su glumci postali na neki način referencija ili su, gotovo na neki metaforički način, funkcionirali kao hrvatsko glumište, o čemu je i predstava velikim dijelom bila. U projektu *Rebro* mi smo shvatili kako uključiti dramske izvođače koji su trebali na neki način upeti jedan drugi tip vrusa u samu grupu, a obzirom na to da smo u tom momentu radili dramski tekst. Dakle, pokušali se na neki način oskuditi u jednom takvom tipu suradnje tamo gdje smo mi primamo zapravo opet razmišljali o nekom problemu koji nas zanima, a to je faktičnost da glumci izvedu dramski tekst mogla nam je ponuditi nešto drugo. Dogodilo se da su glumci u negativnom smislu profunkcionirali kao hrvatsko glumište pa je predstava, neravno, ostala bez te referencije.

FRANKIJA: BADIĆ, osim tematskog bavljenja represivnim mehanizmima u kazalištu potcrtaiva i njihovo javljanje i postojanje (dominaciju?) u vlastitoj kazališnoj egostenciji i to kao formalnim princip. Je li moguće/potrebno razrješenje represivnog mehanizma kao generičkog i oblikovnog u procesu nastanka/izvođenja predstave?

SAJKO: Misim da je jedan od načina na koji smo se oklonili od uobičajene kazališne institucionalizacije - je - koje se djelom ostvaruje i kroz hierarhiu u članovima da nismo htjeli prihvatiti represivni sistem proizvodnje materijala u našu grupu. To se prije svega očitovalo u procesima rada na predstavi - od pripremnih razgovora, improvizacije u dvoran, objasniti referencijama i zajedničkim diskusijama. BADIĆ: Zaštogu smo proveli institucionalne kazališne strategije generiranja materijala. U krajnjoj liniji to nam i dopušta ustroj grupe koji je, naravno, mnogo fleksibilniji nego ustroj rade u kazališnoj kući. Ponekad mi se čini da su naše probe naprosto traženje konsenzusa. Nakon što je materijal napravljen, svi su jednako odgovorni za njega.

PRISTAŠ: Mi smo se na neki način pokušali - osim te prve predstave *ispovijedi*, koja je tematski bila paralelnost između represivnih modela teatra i nekih drugih represivnih oblika ili disciplinirajućih modela - u kasnijim predstavama konfrontirati s drugom dva oblika ili druga dva generička modela represije. Jedan je tekstualni fundamentalizam, a drugi je kapitalistička podjela rada koja ostavlja svoj odraz i u teatru. To ne samo pitanje uvjeta u kojima se radi. Meni je puno problematičnije što se ta podjela ponovno javlja u recepciji. Ne mislim samo na našu predstavu, nego na to da ona dominira recepcijom. S jedne strane imate činjenicu da bez obzira na to što vi napravite u prostoru, predstava se čita isključivo kroz optiku onoga što je tekstualno izrečeno. Nema važne u realitet predstave. Neko tko predstavu doživljava u procesu kritičke reprodukcije komunicira samo s izrečenom. S druge strane misli to da via takve vrste podjele stalno prešliva na te pozicije. Pa čak i kad smo Tom i ja na sceni kao izvođači, opet smo upeli u tu podjelu rada u kojoj smo promatrani samo kao izvođači. Komentar koji upućuju na to da sam ja koncentriran, fokusiran, meni zapravo ništa ne govori o tome što sam napravio samim tim činom što sam kao dramskog odlučio biti i izvođač. Mislim da je slično i Tomu, a pogotovo Prandaru i Nikolini, koji su onda tom svojom pozicijom izvođača i markirani kao neka vrsta poslužitelja teatra. Što se represije u *Rebro* tiče, mene je zanimala represija kazališnog modela proizvodnje - kazališna/represivna činjenica da ugovornim tekst koji ne mogu i činjenica da se isti model nastavlja i u elementarnoj fizičkoj izvedbi, kao što je to slučaj u sceni "Vemos a le playa" - pokret koji nije mog.

BUJAS-PRISTAŠ: Represivni moment činjenica je inakog, a ne samo našeg stvaralačkog procesa, on je za mene kreativni moment, nešto što potiče dramsku mišljenje. Čini mi se, s druge strane, da je razrjeđivanje različitih nabora represije poželjno, da ne kažem nužno da bi se bio produktivnim. Ukoliko ne postoji volja za traženjem rješenja, cijela stvar postaje destruktivna po one koji sudjeluju u procesu. *Rebro* je rezultat grupnog študa, pokušaj da mislimo zajedno, da se čujemo i vidimo, a ne samo pokušaj subjelovanja različitih autorskih mišljenja.

DEVLAHOVIĆ: Mislim da je problem recepcije naših predstava, to što su ljudi navikli gledati i tražiti onogitnu koji/koja je to izražavao. Onda mi kažemo da nitko to nije izražavao, da je predstava produkt grupe "Dobro, vi to radite kao grupa, ali nitko je to morao izražavati", i upomo upnu tražiti "Jevica". Sada je to nekom inercijom Sergej, jer je on rekao *ispovijedi* ali odgovornost se može raspraviti dajući, to je pitanje izbora. Žalost ljudi i dalje upiru pistom govoreći "ovaj je rebro" ili "ovaj je izvođač", ... treba pitati njih. To nije način rada kojim mi stvaramo predstave. Mislim da je to stvar inercije onih koji gledaju naše predstave. Oni to rade po inerciji. Sergej nije rekao ovi predstavi. Svi smo "krivi".

MEDAK: Čini mi se da je pitanje odnosa prema dominirajućem načinu kazališnog stvaralaštva, vezano uz to da rad na predstavama BADIĆ, -s- što kontingentno, što velikim dijelom i nekontingentno - uključuje druge aspekte djelovanja i prema kazališnom pogonu. Oni koji bi možda u drugom smislu spadali u etablirane oblike kazališnog djelovanja, a nisu neposredno dio rada na predstavi. Naravno, ne radi se ni o kakvom dezavuirajućem proziranju onoga što činimo. Mislim da postoji nekakva mreža između mobiliziranih autokulata u našem radu, koji nisu BADIĆ, nego recimo Frakije,

Acija/Frakcija, ali i drugih ne strogo kazališnih forama. I više autora otviraju slično detektirajući taj element što uklopljenosti i mobiliziranosti za određeni vid izvođenja i promišljanja koji odušara od dominantne naše sredine

P: Postoji li receptivni diklat BAĐeo-a? Pitanje postavim povodom predstave Čovek. Stolica i njegovog deklarativnog oduštaranja od tematskog punjenja.

PRISTAŠ: Ne bih rekao da je predstava Čovek. Stolica deklarativno oduštaranje od tematskog punjenja. Ona vrlo jasno tematizira performans Čovek. Stolica. Pitanje je samo na koji da se plan prebaci tematizacija. Zanimljivo u tome jest oduštaranje od nekog izvanjskog punjenja, da ne postoji ta nužna uzročna veza u nečemu što prethodi izvan same predstave. Mi smo i htjeli uključiti Indolu s njegovim performansom Čovek. Stolica u samu predstavu upravo zbog toga da, ako i postoji neko izvanjsko punjenje, to je onda punjenje koje je on unio u svoj performans kada ga je sam radio. No, reima je tu važnije Indolovo vizualističko punjenje. U tom smislu je vidim i druge predstave. Misim da čak i Diderot, koj je uzeto kao vrlo jasna predložak jednu strukturu moguće drame, nije obrađivao esencijalističkim pristupom u tom smislu da smo mi upravo ono što je Diderot vidio kao idealni model fizičke drame

SAJKO: Misim da je to što nazivam deklarativno oduštaranje od tematskog punjenja nastalo kao posljedica diskusije, jer misim da nikada nismo ulazili s takvim izjavama jer su potpuno suvišne "tematsko punjenje", "štrih od značenja", sve su to opaske o kojima je meni već dugočasno raspravljalo. Kod Čoveka. Stolica situacija je bila vrlo jasna, a reči da ta i neka druga naša predstava stoga je tzv. tematsko punjenje samo je konstrukt koj plaše publiku, a sam po sebi nema nikakvo značenje. Čovek. Stolica je u svakoj svojoj sceni imao razlog i objašnjenje zašto ta scena postoji, te uz to i obiljen kontekstualni oblog za koj je svaki kritičar mogao i morao znati bez obzira na našu predstavu. Reanimacija Indolove pite samostalna performansa, dijalog njegova rada, u svoj puni referenci koje Indolov pokret i umjetnički svjetloznor posjeduju, s Pravdom i Nikolom na sceni te načinom kako se ta puniđa zračila u njihovim tijelima, samo su početni orijenti za gledanje te predstave. Ima ih još nekoliko, no za koj god da se uhvatite, predstava će se otvoriti u jasnoći. S druge strane, svaka umjetnost pati od nepoučenosti prema autoru. Ono što autor namjerava reći, ono što njegov rad kazuje, nikada nije dovoljno jer gledatelj i kritičar mora nahraniti i vlastita očekivanja.

PRISTAŠ: Taj problem nastaje kad se predstava prepisuje. Misim da ono što mi diktiramo nije i ono što komuniciramo

MEDAK: Kad se spomene tematsko punjenje, pa onda i čitav kompleks tematike, to indom sledede: to da je rad aspiracijski, a neka vrsta estetske formalizacije, u kazalištu, a koj je refleksivna kazališna praksa umrta, zapravo teško bitij i da možemo zaključiti da se radi o svojevrsnom otporu ili da se odbuje svojevrsni otpor prema aspiracijskoj i teoriji

PRISTAŠ: Pogledajmo slučaj predstave Solo Me koju su radi Pravdan i Nikola. Ona je bila najjasnija od svih predstava koje smo napravili i gotovo čak uniformno dočeta, ako se o toj predstavi onda, kada je postojalo najveće razumjevanje, najmanje pisalo

MEDAK: Čini mi se da je taj jasan ključ ponuđen u usjetima kazališnog djelovanja možda pogodnij ključ za čitanje - recimo predstave Solo me - nego tematski ključ, često puša, barem u korpusu knjižarskih osveta koje imamo o Solo me, biva izostavljen

SAJKO: Diklat receptivni postoji, ali ne s naše strane, nego se strane onih koji dočavaju naše predstave. Drugo mi je što je spomenut Solo me jer je Solo me već naslovom, a nadaše i od strane Pravdana i Nika daje vrlo jasne smjernice, doslovno ključeva a kojih bi se pozicija njihove koreografije trebale i barem moglo razumjeti. Pravdan piše dnevnik svake izvedbe koj se kasnije čita i potpuno izlaze iznimno svoje koreografskog materijala publiku, dok Nika odabire jednog gledatelja kojem objašnjava kako je nastala njena koreografija i što "zapravo radi"

BLUJAS-PRISTAŠ: Ja ne misim da postoji isključivo čitanje, zagovornici koji gledatelj mora razriješiti da bismo "nešto" razumjeli. Ako se radi samo o tome, onda se osjećam poraženo. Čini mi se da naš problem nije receptivni publike, već receptivni lenka koja radi već unajzabno gleda i piše o našim predstavama. Problem nastaje onog momenta kada se možda iskustva mora svega na iznimnost teksta (što je model kritike), kada se cijela stvar pretvori u interpretaciju i inteligenciju. Moje dosadašnje iskustvo na sceni, pred živim ljudima koj me gledaju i slušaju, upućuje na to da shvatim da zapravo ne znam, i nikada to ne mogu točno znati, šta se događa u trenutku. Opet ću citirati Slaterdika: "Ništa ne javim od onog što je meni nedvojivo." Mi, naravno (i po konvenciji) dajemo javnosti dio svojeg mišljenja (u kazališnim, intervjuima -) i to sve se više pitam je li to uopće potrebno

P: BAĐeo, insistira na izvedbenom činu kao bispekakulturnom procesu. Kakve su izvedbene reperkusije ovakve pozicije? S kakvim se receptivskim "problemima" se izvođači susreću u ovako postavljenom odnosu?

PRISTAŠ: Tu je opet Solo me najbolji primjer. To je predstava koja je s jedne strane dočeta gledanju, a s druge strane gleda i publiku. Ako tester biva s jedne strane gledan, jedina ferisa teatra da ne postane samo medijem jeste to da on sam stječe neko iskustvo, da on biva aficiran samim gledanjem. Misim da uzvođi o tom svom iskustvu mogu bolje govoriti, ono što bih ja spekulirao



DEVLAHOVIĆ: Ja bih se nadovezao na ovo što je Nikola rekao. Kad sam nešto nuditi i raditi na tome, ne mogu previše operirati s tim zavrta. Često se kao problem javlja sljedeće: koliko je to što nudim u moje pozicije jednako onome kojeg sam to ponudio, što to čita, odnosno, koliko se to dvoje može poklopiti. U predstavi *Solo me* i publika na neki način postaje dio predstave, i ona je gledača kao što smo gledali Nikolina i ja od njih. *Je postoj tu i jedno drugo pitanje.* Zbog toga uvijek traže više od onoga što vide. Možda zato jer ne vide dobro. Šalim se, ali to me pitaje uvijek znova muči.

BLIJAS-PRISTAŠ: Ne bih mogla općenito govoriti o reakcijama publike na naše pokušaje da ih ponudimo i uključimo kao bitnu stavku naše izvedbe jer su one vrlo različite. Ljudi reagiraju osobito i ako nisu opterećeni time da se od njih nešto cijeno očekuje, iskustvo može biti vrlo zanimljivo za oboje strane. U *Solo me* ih nekoliko naših ulazaka u prostor njihove sigurnosti (ovaj zvučan fizički kontakt s pojedincima iz publike, Pravedan dnevnik izvedbe) u određenoj mjeri su i uzrok želje da im se priklonimo, da sve skupka ne prođe kao da su odgledali film u kolu, da budu tih sat vremena prisutni na način koji još možda nisu iskusi. Pa i meni je stalo, i meni bude neugodno, mogu se zabavljati ili biti ozbiljno dova dane u pitanje, sve je to dio iskustva koje sam sama imala jer mi je potlačno.

DEVLAHOVIĆ: Je pitan dnevnik u *Solo me* i na neki način publika postane dio predstave kroz to što ja pišem. Gledam njih, oni uđu u tu tuku i kasnije Nikolina to čita slučajnom odabranjaku. Pitanje ono što mi padne na pamet u trenutku dok ih gledam. Nikad ne znam što će to biti. Bez takve i te publike, ne bi bio takav i taj tekst. Predstava i tekst stvaraju se i nastaju njima pred očima. Ne namjeravam nikada ljudi žele sudjelovati u tom činu. Oni samo grade zd. Uglavnom žele biti vojeni. Naravno, postoje iznimke, ali to su iznimke. Ako to probam usporoditi s nekom drugom umjetnošću, bilo bi to kao da u kazalištu još uvijek traže figurativno slikarstvo. Dok u slikarstvu nešto napravim instalaciju i to je to u kazalištu je još uvijek "daj i meni stiku mrtve prirode". Aha, može i pejsaz.

PRISTAŠ: Govoriti o očekivanjima da publika vidi samo ono što je na sceni, bilo bi malo neprirodno jer bi to vodilo novom obliku fundamentalizma u recepciji. Ne možemo dovesti do toga da očekujemo da publika shvati to što vidi shvati samo kao to i kao nešto drugo. Ako Pravedan piše dnevnik, ako Nikolina ima neko iskustvo u odnosu s publikom, to se upleće kao nešto drugo što donosi svoj krom to nje više samo to. Nije samo to da je Nikola pristupa publici, ne samo to da Pravedan nešto piše, nego se sada to iskustvo upleće kao nešto što proširuje polje toga što bi to moglo biti. S druge strane, to je svjesno potkopavanje tih okvira unutar kojih pokušamo mogućnost da se predstava zbiva.

F: U jednom intervjuu prije godinu dana, povodom određenih knjižarskih nedoumica, u pogledu Diderotovog nečaka, *Sergij* je najavio projekt na kojem trenutno radi *BADCo*. I koji kao svoje polazište ima tekst Ivane Sajko *Rebro kao zeleni zidovi*. Koliko je u ovom trenutku izvjesno ono što će se raditi sljedeće? Postoji li određena repertoarna strategija s obzirom na izbor predložaka i koji je princip njegove izbora?

PRISTAŠ: Jasno je da postoje planovi. Mi sad jako dobro znamo što bismo radili do 2005. Znači: što biste radili do 2005. jedan je od ujeta da funkcioniraju barem na onom trajištu koje je nama sada otvoreno, a to je ovaj Hrvatski. Jer, kao što je jasno, mi odigramo određeni broj predstava i u usporedbi s drugim, sklonim predstavama začinjućim puno - ali ako ste prošle godine dobili sredstva za jednu predstavu, pa napravili ih predstavu, ne možete računati barem na ta iste sredstva koja ste dobili prošle godine. To vam reče knja za ono što je moguće. Što bi se moglo dogoditi, da ne kažem da vam imamo područje kreativnosti. Mi već ove godine vodimo pregovore za 2004. za projekt koji bi se trebalo raditi u međunarodnoj koprodukciji. Tu je bio Hooman Shariff. On vrlo jasno zna da 2005. može ući u taj projekt, pa čak i pod uvjetom da ga on sam kompletno producira zajedno s nama. Mi u toj situaciji ne da ne možemo biti ni s takvom godinom nego ne možemo razmisliti o tome jesmo li pokrenuli projekt koji smo upravo završili.

F: Kako se *BADCo* vidi u kontekstu međunarodne scene?

BLIJAS-PRISTAŠ: Besmisleno je smatrati se u opći kontekst europske visokobudžetne kazališne umjetnosti jer po ideama i interesima mi spademo u už kontekst umjetnika sklonih kazališnom eksperimentiranju. Kao takvi djelimo i problem umjetnika koji dolaze iz istočne Europe od njih se ne očekuje preispitivanje same umjetnosti, zadržanje u njenoj konvenciji. Kao da nešto konstantno moramo iskušati. Čini mi se da je glavni problem u tome što se za prikazivanje naših predstava kontekst uvijek mora znova umisliti. Simptomatično je da onog momenta kada postanemo wdij, naše predstave na raznim festivalima budu opisivane kao iznenađenje. Događa nam se npr. da *Coyote*, *Stowac* sada biva prepoznat kao predstava vrijedna prikazivanja, ako je to naša prva predstava, napravljena prije tri godine. To su valda etimovi na koje mi u poziciji u kojoj se trenutno nalazimo (mislim prvenstveno na francusku situaciju koja uvjetuje mobilnost, bržu razmjenu informacija) ne možemo utjecati više nego trenutno čimno. Za svaku je umjetnost važno ne samo da ima kvalitetne umjetnike, nego da ima i kvalitetne programere uključene u promociju te umjetnosti. Kako mi ih imamo tu jedino na *BADCo*, nemamo prostor gdje bi takav programer mogao predstavljati svoj program, nemamo ni uvjete za razmjeranu razmjenu u produkcijskom smislu. Zahvaljujući tome što smo bili na *Aerowaves*, zahvaljujući *Edenu* Luvacu, *Dariku* Lukacu, *Pam* Roggeju (producerica *Xaviera* Le Royja i *Thomasa* Lehmannja), *Sveru* Aguu Brilavandju (direktoru *BIT-a* u Norvežiji) i drugima, te naravno aktivnosti, ne samo organizatorima, uspjeli smo ozbiljnije shvatiti pažnju na svoje umjetničko mišljenje. Ono što je nama izuzetno važno je da u toj razmjeni uspijevamo komunicirati s umjetnicima, što čitava mogućnost suradnje kao što je to slučaj s *Hoomanom* Shariffom i *Kristen* Derhorm iz *Hofa* Proferme

F: Petre, koji se u Rebru našao prvi put u ulozi izvođača, i dalje tvrdi da je njegova primarna pozicija ona dramaturga i da je zapravo samo meč o radu s drugim materijalom. Kakva su iskustva drugih izvođača koji nisu primarno izvođači? Kako oni definišu svoju poziciju u predstavi? Analogno s prethodnim postavljaj se i pitanje pozicije Pravedna i Nikoline koji su primarno izvođači. Postoji li kod vas potreba redefiniciranja svojih pozicija?

BUJAS-PRISTAŠ: Činjenica da smo i Pravedni i ja radili svoje (ipak uspešno rečeno) projekte, jasno govori o tome postoji li ta potreba ili ne. Pravedni na sebe neke druge oblike odgovornosti (kao što ste i ti, i Tom, i Sergej učinili) može samo podneti našoj sućinji i međusobnom razumevanju. Pa ipak moram priznati da sam procenila nada na Rebru, prihvatila poziciju u kojoj se nikada pre nism našla, studirala sa samom sobom, vlastitim granicama. Veliki do mog hvanja u radu na predstavi bio je s odgovornošću za ono što imam privilegiju gledati i pitanjem kako to najbolje komunicirati. Mislim da sam puno dobila. Jedan problem o koj sam se spicala bio je koji to razina izvedbenosti mora biti zadovoljena (uvestičnost, sprtnost, kontrola s obzirom na konstelaciju izvođača i još bitnije, ideje oko same predstave)? Kako primeniti disciplinarnost koju remaćem sobi kada radim na izvedbi, a istovremeno, želito bi to uopće bilo potrebno? Inziranje na nečemu što prepušta mojim navikama moglo je vrlo lako ugušiti ono živo, ono što se ne da kontrolirati i što je, zbog toga, interesantno i, zapravo, zaživelo.

DEVLAHOVIĆ: Ja nisam nikada odjelo to da smo Nikola i ja profesionalni izvođači a da su neki drugi ljudi to mene ili da uopće nisu. Koliko je Sergej dramaturg, toliko sam i ja dramaturg, samo što to ne govorim. Ne znam zašto biste ti, Tom i Sergej, bili manje profesionalni i pitam što je to profesionalac? Da li onaj kome je to profesija, da živi od toga, da radi to za pare i od toga plaća stan i hranu, a ja profesionalac onaj što ozbiljno shvata sve probleme na koje pritom nađem? Tako gledano, Vi ste ljudi koji puno profesionalni od nekih profesionalaca, tako da nikada nisam imala neki problem oko toga, ne sam razmišljao o tome što je tu izvođač, a što nije.

SAJKO: Zadnjih mesec dana rada na predstavi je sam ostao u Hrvatske i preko e-mala sam komuni- ciraš sa Sergejem. Bilo mi je i zanimljivo, i bolno i smešno pratiti sve njegova, zapravo rečeno, pitanja, koja mi je stao. Bilo su to presretnja vezana uz vlastitu izvedbu. Zadržala proba s kojom sam ostala jasno mi je postavila moj stav koji sam kasnije forsirala u odgovornosti Sergeju, a taj je da su i tvoja pozicija, Oliver, i Sergejeva i Tomova u potpunosti tačne ako budu iskrene. Odgovor na pitanje što donosim sa sobom na scenu, ne mora uvijek biti laskav i virtuozan - ali ako postoji namjera da se ne to pitanje odgovori i odlučnost da se prema njemu ravna unutar izvedbenog materijala - sviđaš seceja postaje zanimljiva, proizvodna i nužna. Htela sam da se izbegne neki izvođački uzor koji bi morao biti dostignut, jer u krajnjoj je koncepciji to samo pitanje vještine, ničeg drugog. Kao što sa Niki i Pravedni kao profesionalni izvođači međusobno razlikuju po određenim izvedbenim specifičnostima, čak i kada igraju isti materijal, tako je u potpunosti legitimno da Oliver, Sergej i Tom zadržu svoje kad radu na scenu i to ne samo svoje fizičke specifičnosti - već i činjenice da je neč o dramaturgu, redatelju i profesor filozofije koji preuzimaju odgovornost pozornice te sa sobom donose svoje brise i paralelnu života kojma utječu na autorska doprinose prikloni stvaranja predstave. Ono što sam ja vi- djele i smatrala bitnim jeste to da se ta specifičnost na uguše. Za mene su razne volih mogućnosti i nemogućnosti da napravim određene fizičke zadatke bile puno interesantnije nego pokušaj da se napravim dobro istrenirani izvedba. Što više vidim našu nemogućnost da nešto napravim, to više vidim njegovu volju, ozbiljnost i osobni razlog da to napravim. To se zadobijem u njegovo odgajanje na sceni nasakriveno zavodljivom virtuoznošću. To je kazalište koje volim gledati jer mi vjerujem.

PRISTAŠ: Zanimljivo je da sam ja - dok sam bio kazališni kritičar pokušavao - i samom se sobi budio kako nemam u stanju - izdvoji izvođače, napisati kako su izvođači izvrsni i zašto je taj segment izvedbe tako važan za predstavu. Stalno sam nekako suočavao s glumcima koji se u kritikama spomenu u vlastitim imenima i, kao - oni su to uspešno ili manje uspešno napravili. Sad se dogodilo da sam ja dobio pozitivne kritike kao izvođač za ovu predstavu i moram priznati da su one bile baš baš mene i dalje više zanima kako je predstavu viđeni u cjelini. To je nešto zbog čega je velika razlika između izvođača u BADCO, i projekta - na svih ljudi koji se odlučuju za rad na sceni - ne samo s pozicije kao što je naša, nego i koji to profesionalno radi. Zbog čega volim raditi s izvođačima koji nisu privremeno egzisti- rancini i ne rade na tome da samo zadovolje pažnju u tih sat vremena, pa onda i kroz sve ostale kritike koje dobiju, jeste to kako mi možemo s bilo koje pozicije koju zauzimamo u predstavi svoju poziciju multiplikirati. Dok sam izvođač, ja sam i dramaturg, dok je Tom izvođač, on je i teoretičar i dramaturg i režiser - što tako Pravedni i Nikola i drugi.

MEDAK: Ulažem u rad na ovoj predstavi - po drugi put rad s vrlo sličnom postavom ljudi, u skupini u kojoj komunikacija ne regulira jasno prethodno zadani instrukcijski poredak odnosa - postavilo mi se pitanje kako zapravo utječe optimizirajuć učinak komunikacijske integracije u skupini. Kako da shva- timo predstavu koja tonusom ne bi odgovarala tonusu prethodne predstave, ako je radjena u sličnom postavu. Tu mi se postavilo jedno ključno pitanje, koje je bilo i ostalo potpuno pitanje osobne dobroje - zašto je to čim kad već nasm nešto što je upućen da bude profesionalno bačen u sramotljivo ređe- oje tip kazališta. Dakle, zašto je to radim? Tu se otvara taj nekačak sklop dobrobitigine i polaganje rečnice, što se opet onda repliciralo u tematskom smislu na ovu predstavu - tako da sam nekako shva- tio da postoje dvije smjernice koje treba integrirati. Jedna je izvedbenost same predstave i problem izvođenja nekoga što nema vještine i nije virtuozan izvođač, a s druge strane komuniciranje razloga

audicioniraju u predstavi, publici i ocjenama koje nisu uključene u samu situaciju izvedbe, ali jesu u mogućnosti da uopće ne govore o predstavi. Čini mi se da se to replicira upravo u tematskom sklopu predstave jer ono što se govori u predstavi nije samo pitanje onoga "šta" nego onoga "zašto" se o tome govori u predstavi, što je vrlo inherentno određeno osnovnim zadacima u radu na ovoj predstavi, prije svega direktnom tekstu. I onda u daljnjem koraku koji su odraz izvedbenosti u toj vrsti komunikacije i komunikacije u izvedbenosti koja nije to mehanizma slušanja komunikacije

F: Ili ona je rekla neke stvari o tome kako su određeni modeli iz teksta prihvatili kao modeli u predstavi *Rebro* kao zeleni ždovi. Budući su u jednom sloju jake reference na mogući nuklearni rat, u smislu analize modela sukoba i njegove (ne)mogućnosti, te njegovo stavljanje u odnos s modelom sukoba koji postoji u tekstu, da li se na ovaj način, kroz problem prisutan u predlošku, samo verificira određeno stanje stvari ili se ono čini li problematičnim? Ovo se pitanje javilo tijekom jedne izvedbe, ali nije bilo do kraja odgovoreno.

MEDAK: S jedne strane postoji paralela između strukturne situacije u samome tekstu, gdje je situacija asimetričnog konflikta, gdje imamo autorsku glasu, gdje imamo glasove dvaju oponašalaca, gdje je jedan suprotstavljen autorskom glasu, a ne svom oponašatelju, dok je drugi oponašatelj zapravo izvršitelj autorskog glasa - dakle paralela između situacije konflikta u tekstu i prijeteljskog raznog konflikta, isto kao što problem obitelji koji je također motiv iz dramskog teksta, ima svoj odraz u nuklearnom ratu kao problemu očuvanja života i instrumentalizacije govora o očuvanju života. Ono što je možda bitnije pitanje, i to pitanje je nekoliko puta dotaknuto u izvedbama, i to pitanje je vezano uz problem izvedbenosti i problem riječi na izvedbi, to je zapravo pitanje kontinuiteta metafori - konkretno, kako taj paralelizam između struktura predstave i masovnomedijske posredovane strategije i masovnomedijske posredovanog govora nije kako ta paralela postaje sredstvo, nekakav oružje u onome što radimo

PRISTAŠ: Mi nismo radi ni o ovome tekstu tako da ga interpretiramo u klasičnom postupku redatelj-slog kazališta, "mi sada imamo jedan tekst, hajdemo tumačiti što to nama u njegovom sadržajnom smislu znači u odnosu na neki realitet oko nas" pa onda da postavimo predstavi kroz tu optiku - više smo, kao što je Ivana rekla, iz mehanizama same drame došli do tog modela nesrazmjernog konflikta. Zato mi je zanimljivo da se danas oko tog istog teksta, u jednom sasvim drugom kontekstu, kao što je Njemačka, vodi prepjor je li taj tekst pogodan za izvedbu upravo u ovom momentu kad je taj nesrazmjerni konflikt činjenica. Dakle, da čitaju u Njemačkoj u jednom teatru tekst Ivane Bajke intendant dolazi u krizu upravo zbog toga što taj tekst smatraju taj nesrazmjerni konflikt koji je prijetnja, koji je činjenica

F: Da li se "svajgojska jednostavnost" iz teksta *Rebro* ponavlja u izvedbi ili izvedba u tom smislu donosi nešto drugo u odnosu na predložak?

SAJKO: Mislim da u tekstu ne postoji jednostavnost. Da je tako jednostavno, valjda bi ga do sada rado netko drugi - a ne samo mi. Situacija je takva da ne postoji samo dva lika, nego postoji i treći lik koji je Dedalski. Ako uzmemo što Dedalski je u okviru dramskog teksta predstavlja, dakle glas autora i put prema izvedbi, tada se stvar s ovom dedalskišom u *Rebra* komplicira jer one na zahvata izvedbene mogućnosti, već ih ovisi. Čini mi se da je strategija te dedalskiše prenešana kroz u strategiju izvedbe. Kao što dedalskiša u tekstu komentira i dovodi u sumnju izjave i činove, nazvimo ih tako, dramski liki tako i unutar predstave postoji otvoren koji komentira predstavu i njenu utrojenost u probleme koje ovisi. Razgranavanje problema u tekstu kao među može biti započeto i razrađeno, no upravo izvedba treba biti ta koja će ne samo prenijeti referencu, već i mehanizam koji su generalni te referencije. I Sergej je spomenuo da mogućnost koja tekst ovisi potencijalno razmisliti, a koji su se u ovoj predstavi posebno otvorene u razgovorima tijekom tzv. šetnje, mogu vrlo direktno problematizirati tekst u odnosu na neke realne okolnosti koje nas danas okružuju. Upravo je ta potencijalnost i otvorenost nedavno presudno tom tekstu i sklonu ga s ovogodišnjeg repertoara jednog njemačkog kazališta, jer je odjednom postao previše referentan naspram situacije prijeteljskog globalnog rata što započinje na Blekom stoku

MEDAK: Čini mi se da je problem metafore s jednog drugog aspekta prelomljen u samom dramskom tekstu. Čitav sukob koji nosi tekst sadržava se u problem jedne metafore, a to je metafora "mogli smo biti obitelji". To bičijeje metaforom, li nekakvom procesom apstrakcije između dva pirakšna slučaja, postaje pogonski mehanizam koji nosi dramski tekst. Čitav taj sklop metafore pratimo se dva puta. S jedne strane kao metaforičnost sadržaja u izvedbi i kao metaforičnost zvuče u dramskom tekstu

F: U predstavi se tematizira i obitelj u najširem značenju te riječi i njezini razdići potencijali, s naročitim naglaskom na mogućnost prevencije konflikta i reprodukcije socijalno prihvatljivih oblika ponašanja. Što se dobiva učrtavanjem u tekst *Rebro* kao zeleni ždovi ovakvih interpretacija obitelji?

PRISTAŠ: Nisam siguran da još uvijek znam kamo sve to vodi. Baš sam jučer razmišljao o tome, da li kad govorimo o toj obitelji zapravo govorimo o potencijalnosti, da li su oni zaista mogli biti obitelj i je li obitelj zapravo neki virtualni model koji postoji za njihov odnos. Pri tom možda kršim temeljno pravilo pitanja koje mi postavljamo u samoj predstavi, ali mislim da bi pitanje potencijalnosti njihovog odnosa bilo pitanje je li ovaj mogao biti blizu prema njemu (Strelac prema Galileju smu, op a.), da li je on mogao biti nešto prema njemu, da li je mogao misliti kroz cijelu dramu, da li je mogao u postojedom odnosu biti nešto drugačije nego što je i da li je to ono što je bilo potencijalno u već tekom



Dobro jutro, svijete! Izvanjski svijet: Džanež's Magazine

postojjećem odnosu i je li obitelj virtualna situacija, kao što je možda virtualna je **BADco**. Duboko se ne bih složio i sm da je **BADco** obitelj. **BADco** možda jest virtualna obitelj, ali je **BADco**, potencijalno jedan niz odnosa koje mi uspostavljamo među sobom i koje vezuju. Mislim da je jedna od važnih funkcija naše umjetnosti promišljanje međusobnih relacija među ljudima uključivima u projekte. Teatar nije gubljenje vremena. Ukoliko možemo stvoriti odnos koji nudi specifične relacije kojima možemo razrješavati konflikte i ih nadomjestiti drugim tipom relacija, možemo biti društveno relevantni iako drugačiji oblici relacija mogu biti promatraču nerazumljivi.

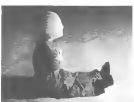
BUJAS-PRISTAŠ: Moj je odgovor na tvoje pitanje da se dobiva predstava *Rebro kao zeleni zločin*.

F: Ako **BADco** jest neki oblik obitelji, koliko proizvodi socijalno prihvatljive oblike ponašanja? Pitanjem bih se referirao na određene knjižičke napise kojima se stvara jedan oblik ponašanja koj socijalno nije baš neprihvatljiv i tendira da ide još dalje u svojoj neprihvatljivosti.

BUJAS-PRISTAŠ: Pa svi mi vodimo neki svoj normalan život u okviru ove zajednice, nitko od nas nije pretjerano ekscentričan. Kao umjetnici, imamo pravo na eksces, takav eksces ne bi smo nikoga ugrožavali.

MEDAK: Mislim da obitelj služi kao kristalizacija normalnih aspekata i patoloških aspekata komunikacije među nama, ali opet radi se o izvanjskoj razini kompleksnosti između toga da mi kao grupa jasnio preim poznanici, prijatelji, i toga da bismo mogli biti obitelj a da nismo obitelj - da smo možda kao obitelj. Ali čini mi se isto tako da čitava ta tematika obitelji je bitna za samu strategiju dramskog predviđanja od kojeg smo isključili. Obitelj je ono što se ne događa u predstavi, nekakva mogućnost, potencijalitet koji tijekom čitave predstave otkriva svoje događanje. To je jedna razina važnosti pojma obitelji kao reproduktivne matrice za neku mogućnost koja se na kraju ne ostvari. Druga razina na kojoj je važan pojam obitelji jest ta da je obitelj matrica za reproduktivnu moc, potencijalitet proizvodnje istog i različitog općenito. Taj potencijalitet proizvodnje istoga i različitog opet je tematski vrlo duboko vezan i prožet kroz dramski tekst jer se radi o natjecanju između dviju verzija svijeta. Pitanje koj će se svijet u tome sukobu moći reproducirati, odnosno koj će na neki način odnijeti pobjedu nad drugim i nametnuti se drugome, opet je uključeno u sklop elemenata koj hvata značenje obitelji.

SAJKO: Pojam obitelji interesantan je zato što je obitelj neka primarna zajednica u kojoj smo se počeli organizirati i prije uspostavljanja ostalih većih društvenih zajednica. Dakle, ona nika esencijalna jedinica organizacije ljudi međusobno. Ono što se u tekstu događa i način na koj se pojam obitelji posvjetuje jest konstantna nemogućnost da se ta obitelj konstruira. I to dvostruka nemogućnost: konstituiranje obitelji u kojoj postoji otac porodice i konstituiranje obitelji u kojoj postoji otac domovine. Ideologije, državna uređenja, starije nacije odavak se pozivao i na porodičnu organizaciju. Pa se stoga i današnji procesi demokracizacije društva i razvijanja građanskih prava ne odvijaju samo na makrokonozinama, već i na mikrokonozinama porodice. Mislim da se oboje razine, njihova značenja i interpretativni potencijali neprestano ispleću, unutar teksta i unutar predstave.



BADco.

An abbreviated version of the discussion between Oliver Frlić, guest-performer in RibCage, and members of BADco. theatre group:

Nikolina Bujas Pristaš
Ivana Sajko
Pravdan Devlahović
Tomislav Medak Goran
Sergej Pristaš

Translated from the Croatian by Nina Antolac

Photo: Ratko Meier (Men: Goran), An (Dobrotin),
Nehreuj: Igor Kopan (RibCage)

FRANKOJA: Besides its thematic treatment of repressive mechanisms in the theatre, BADco. underscores their emergence and existence (domination?) as a formative principle through its own actuality. Is it possible and/or necessary to resolve the issue of the repressive mechanism as generic and formative in the process of the creation/performance of a play?

SAJKO: I think that one of the ways in which we have deviated from conventional theatre institutionalization, that is achieved in part through hierarchy, is the fact that we did not want to transfer the production model of the repressive system into our group, which is principally evident in the process of work on a production, from the preparatory phase to improvisation on stage, opening up to references and joint discussions. BADco. has definitely not adopted the institution of theatre strategy of generating material. In any case, the way the group is organized allows this, since it is much more flexible than the organization of work in an established theatre. Sometimes I feel that our rehearsals are in large part a search for consensus. After the material has been created - we are all equally responsible for it.

PRISTAŠ: I shall just try to comment on that fact that, with the exception of our first production *Confessions*, whose theme was a sort of comparison between the repressive theatrical model and certain other repressive forms or disciplinary models, we have tried in later productions to confront two other forms or two other generic models of repression. One of them is textual fundamentalism, and the other the capitalist division of labor, which is also reflected in the theatre. It is not just a question of conditions under which we work. I find it much more problematic that that division also emerges in reception. I am not thinking only of our play, but that it dominates reception. On the one hand, you have the fact that whatever you do spatially, the play is read exclusively through the aspect of what is said in the text. There is no faith in the reality of the show. That which is said is the means of someone's communication while interpreting the play in a process of critical reproduction. On the other hand, casting of this type constantly forces you into those positions. Even when Tom or I are on stage as performers, we are again caught up in that division of labor through which we are perceived solely as performers. Comments on how concentrated and focused I am do not really say anything about what I have done by the very act that I as a dramaturge have decided to also be a performer. I think it is similar with Tom, and particularly with Pravdan and Nikolina, who are then denigrated as some sort of theatre attendants in their position as performers. As for us repression in *RibCage* is concerned, I was personally interested in the repression of the theatrical production model - the creative/repressive fact that I am speaking a text that is not mine, and the fact that the very same model is also found in elementary physical performance, as is the case in the scene "I'm not a le playeur" - movement that is not my own

BUJAS-PRISTAŠ: The repressive element is a fact of any creative process, not just ours, for me it is a creative moment, something that stimulates the dynamics of thought. On the other hand, I find the unravelling of the vicious folds of repression desirable, if not necessary in order to be productive. Unless there is a will to seek solutions, the entire thing becomes destructive for those who participate in the process. *RibCage* is the result of a group effort, an attempt on our part to think together, to listen to and look at ourselves, and not just an endeavor to confront various authors.

DEVLAHOVIĆ: I think that the problem of the reception of our shows is that people have become accustomed to watch and to seek out the person who directed it. Then we say that no one directed it, that the production is the output of a group. "Alright, you do it as a group, but someone had to direct it", and they are persistent in their search for "the culprit". Now, by some inertia, it's Sergej, because he directed *Confessions*, but the responsibility can be distributed equally; it is a matter of choice. Why people continue to point the finger saying, "this one is the director" and "that one the performer" you have to ask them. That is not the way in which we create a performance. I think it is a matter of inertia in the way people who watch our plays think. They do it by inertia. Sergej did not direct this show. We are all "guilty".

F: BADco. insists on the act of performance as a bi-spectacular process. What are the repercussions of such a position to performance? What are reception "problems" that performers encounter when relations are setup in this way?

PRISTAŠ: Solo me is the best example. On one hand, it is a performance that offers itself to scrutiny, but is on the other hand, also watching the audience. If that is the case - the theatre being seen only one way, the only chance theatre has to avoid becoming a mere medium is that it affords some experience of its own, that it is affected by the mere watching. I think the performers could tell you more about that experience, rather than me specializing about it.

DEVLAHOVIĆ: I would like to carry on from what Nikolina said. When you yourself are offering something and working on it, you are not able to access it externally in great part. The following often comes up as a problem: to what extent do my point of view of what I am offering and that of the person deciphering it coincide. In *Solo me*, the audience, too, in some way becomes part of the play, since it is watched in just the same way that Nikolina and me are watched by it. But there is also another question: Why do people always seek more than they see? Perhaps it's because they do not see well. I am plating, but that question constantly bothers me.

BUJAS-PRISTAŠ: I could not speak generally about audience reactions to our attempts to include them to an extent as an essential part of our performance, because audiences differ so

much. People react personally and unless they are excited by feeling that something particular is happening to them, the entire experience can be very interesting, for both sides. Those less trespassers of ours into the sphere of their security in *Solo me* - my direct physical contact with individuals in the audience, Pravidan's diary of the performance - are, to a certain extent, also an expression of our desire to get closer to them, to prevent the whole experience from resembling seeing a movie at the cinema, to insure the audience's presence for that one hour in a way it has not, perhaps, ever experienced. I can be scared, too, I can feel embarrassed, I can have fun or have serious doubts, but it's all part of the experience I myself initiated because of my need for it.

DEVLAHOVIĆ: I keep a diary in *Solo me* and, in a way, the audience becomes part of the performance through what I write. I watch them, they enter into that notebook, and Nikola reads it later to a member of the audience, selected at random. What I write is what comes to my mind at the moment I'm watching them. I never know what it will be. Consequently, that particular audience is responsible for that particular text. Both the performance and the text are created and emerge in front of the audience's eyes. Still, I am not sure how much people want to participate in that act. They themselves are always erecting a sort of a wall. Generally speaking, they prefer to be voyeurs. There are exceptions, of course, but they are only exceptions. If I try to compare that with some other art form, it would be as if one were still expecting a painting to be figurative. While somebody can create an installation in the field of visual arts, and that's that, it's still "part me a still life" in the theatre. Well, a landscape would be the too.

PRISTAŠ: I think it would be somewhat inappropriate to expect the audience to see only what happens on stage, because that would lead to a new form of fundamentalism in reception. We can't reach a point at which we expect the audience to comprehend what it really sees only as such and nothing else. If Pravidan writes a diary, if Nikola has an experience in contact with the audience, it becomes involved as something else that adds a stratum because of which that is no longer just that, it is not merely that that Nikola joins the audience, it is not merely that that Pravidan writes something, it is now an experience that involves something that expands the field of what that could be. On the other hand, it is conscious undermining of the very outlines that offer the possibility for interpreting the play.

F: How does *BADco*, see itself in the context of the international stage?

BUJAS-PRISTAŠ: It would be senseless to mix in with any general context of European high-budget theatre since, by our ideas and interest, there can be no doubt that we have our place in a more narrow context of artists inclined to theatrical experimentation. As such, we have an additional problem as artists originating from Eastern Europe, who are not really expected to re-examine the art itself, to encroach on its con-

ventions. It is as though we constantly have to catch up with something. I feel that the main problem is that the context we present our performances in has to be re-invented all the time. It is asymptomatic that the moment we become visible, our performances of festivals abroad are described as surprising. For example, *Man, Chair* is now being recognized as a production that is worth performing, although that was our first production, created three years ago. That is probably a piece we are unable to influence more than we are already doing from the position in which we currently find ourselves (I am thinking primarily of the financial situation which requires mobility, and speedy exchange of information). It is important for all art forms that they have both high-quality artists and high-quality programmers who are involved in the promotion of that particular art form. I am not thinking only of *BADco*, when I say that we do not have a place where such a programmer could present his program, and we do not have the conditions for exchange on an equal footing, in sense of production. However, I do think that, thanks to the fact that we were at Aerowaves, and thanks to people like Devin Lavery, Dark Luke, Petra Rogst (Xavier Le Roy's and Thomas Lehman's producer), Sven Age (the director of BIT in Norway) and others, as well as to a series of activities, not just performances, we have succeeded in attracting more significant attention for our own artistic thought. Something that is exceptionally important to us is that we manage to communicate in these exchanges with other artists, opening up the way to co-operation, as is the case with Hooman Shantif and Kirsten Dehlin from Hotel Profoma.

F: Sergey, who found himself in the role of a performer for the first time in *RibCage*, continues to claim that his primary position is that of dramaturge and that it is really only a matter of his working with other material. What was the experience of the other performers who are not primarily performers? How do they define their position in the play? Related to that, there is also the question of the position of Pravidan and Nikola, who are primarily performers. Do you have a need to redefine your positions?

BUJAS-PRISTAŠ: The fact that both Pravidan and I have worked on, lets say, our own projects, clearly speaks of whether such a need exists or not. To undertake personally some other form of responsibility - as you and Tom and Sergey have done - can only contribute to our future co-operation and mutual understanding.

SAJKO: Oliver, your position and Sergey's and Tom's are completely accurate, if they are frank. The answer to the question "what do I bring on stage with me", does not always have to be flattering and virtuoso in nature - but if the intention exists to answer that question, along with the deliberation to continue to orientate oneself towards it within the performance material - everyone's position becomes interesting and productive and necessary. I wanted to avoid any sort of performance model that had to be attained

like an objective, since, ultimately, it becomes only a question of skill, and nothing else. Just as Niko and Pravidan differ as professional performers according to certain performing specifications, even when they are playing the same material, so it is also completely legitimate for Oliver, Sergey or Tom to retain their specifications when they come out on stage. It is not a matter merely of their physical characteristics, but also the fact that we are talking about a dramaturge, a director, a philosopher, etc., who undertake responsibility for the stage and bring with them their "former or parallel lives", by which, of course, they influence the author contributions during the creation of a play. What I have seen and regarded as essential is the need for that specificity not to be lost. To risk, the level of your capabilities or lack of them in carrying out a particular physical task was much more interesting than attempts to give a well-polished performance. The more I see of someone's ability to do something, the more I see his or her will, seriousness and personal reasons for doing that very thing, the deeper I go into his or her exposition on stage, which is not concealed by seductive virtuosity. That is theatre that I really love to watch because I believe in it.

F: Ivana has said something about the way that particular models present in the text are also present as models in performance of *RibCage*. At one level, there are strong references to a possible nuclear war, in the sense of analysis of one model of conflict and its (im)possibility, and its being related to the model of conflict that exists in the text. Is this just a way of verifying a particular situation through a problem present in the text, or does it also seem problematic? Actually, the question also came up during one of the performances, but no final answer was given.

MEDAK: On one hand, a parallel exists between the structural situation in the text itself - which is a form of asymmetrical conflict, where we have the voice of the author, where we have the voices of the two opponents, where one of them is, in fact, opposed to the author's voice and not to that of his opponent, while the other is actually the executor of the author's voice. Consequently, the parallel between the conflict situation in the text and the threat of a military conflict, just as the problem of family that is also a motif in the text, is reflected in nuclear war as the problem of preserving life and instrumentalization of speech about preserving life. What is perhaps a more crucial question - and one we touched upon in several performances - is the one of the problem of performance or the problem of work on the performance, which is actually a question of using metaphors - specifically, how that parallelism between the structure of the play and the strategy and war talk mediated by the mass media, how that companion becomes a means and finds an expression in what we are doing.

PRISTAŠ: Although we did not work on this text in a way that interprets it in the classic process of directed theatre - "now we have a text, let's interpret what it means to us in the sense of its content in relation to some reality around us"

staging it from that aspect. Instead, as Ivana said, it was more that we came to that model of disproportionate conflict from the mechanism of the play itself. What interests me is that there is dispute about that same text today, in a completely different context, in Germany, about whether the text is suitable for performance at the very time in which that disproportionate conflict is a reality. Reading Ivana Sajak's text in a theatre in Germany, the general director of the theatre finds himself in a crisis because the text expresses that disproportionate conflict that is menacing, and is a fact.

F: Is the "situational simplicity" in *RibCage* text repeated in the performance, or does the performance present something else in that sense in relation to the text?

SAJKO: I don't think that any simplicity exists in the text. If it really were so simple, I suppose someone else would have performed it by now not just us. The situation is that there are not only two characters, there is also a third character. Stage instructions. If we consider what stage instructions represent in the framework of a play - that is, the voice of the author and the approach to staging it - then in the case with *RibCage* it complicates things, since instead of establishing performing possibilities, they expand them. It seems to me that the strategy in stage instructions is transferred to the performance strategy. Just as the stage instructions in the text comment on and cast doubt on the statements and acts of the dramatic personae, let's call them that, so there is a shift within the text that comments on the performance and its immersion into the problems it opens up. The ramification of problems in the text as a medium can be initiated and underscored, but it is the performance that has both to transmit the sentence and the very mechanisms that generated that sentence. Sergei, too, mentioned the possibilities that the text opens up to its potential staging, but in this production were enlightened more in discussions we had while, for example, strolling, being much more direct in dealing with the text as an issue in relation to certain circumstances in which we find ourselves today. It was that potential and that openness that sentenced this text to removal recently from the year's repertoire at a German theatre, since it suddenly became far too relevant to the situation of the looming menace of global war commencing in the Middle East.

MEDAK: I think that the question of the metaphor is projected from another aspect in the text of the play itself. The entire conflict that the text carries is concentrated in the problem of one particular metaphor, the metaphor of "we could be a family." Dealing with the metaphor, or some sort of process of abstraction between two parallel cases, itself becomes the driving mechanism that biases the text along. Consequently, that entire complex of metaphors is projected twice: on the one hand as a metaphor of content in the performance, and as metaphor of action in the text.

F: The family in the broadest sense of the word and its diverse potentials is a theme in the performance, with particular emphasis on the possibility of preventing conflicts and the reproduction of socially acceptable forms of behavior. What does one gain by addressing the text of *RibCage* with such interpretations of the family?

PRISTAS: I am not certain that I still know where all of this is going. I was thinking about it yesterday, whether we are actually speaking about potentiality when we speak of that family, and could they really be a family or is that family actually some existing virtual model of their relationship. Perhaps I'm breaking the fundamental rule of the question that we ask in the performance itself, but I think that the question of the potential nature of their relationship was, in fact, whether he could have been gentler with him (Shooter towards Gulevich-Son, author's note), or could he have been harsher with him, could he have beaten him throughout the entire play, could he have been somewhat different in this existing relationship, or was that the potential of such an existing relationship, or was that family a virtual situation, as it perhaps is for *BADCO*? I would strongly disagree that *BADCO* is a family. *BADCO* is, perhaps, a virtual family, but *BADCO* is potentially a series of relationships that we establish among ourselves, and these relationships vary. I think that one of the important functions of our art is the examination of mutual relations between people who are included in the projects. The theatre is not a waste of time. If we can create a relationship that offers specific relations by which we can solve conflicts, or replace them with some other type of relation, we can also be socially relevant. However, other forms of relations can be incomprehensible to the observer.

MEDAK: I think that the family serves as a crystallization of normative aspects and petriological aspects of communication between us, but it is also a level of complexity of sorts between the fact that, as a group, we know each other well and are friends, and the fact that we could be a family while we are not a family - that we are perhaps like a family. However, it also seems to me that the entire family theme is important for the strategy itself of the dramatic model that is our starting-point. The family is what does not happen in the performance, some sort of possibility, a potential that materializes its non-occurrence during the play. That is one level of the importance of the family concept as a reproductive matrix for a possibility, which, finally, is not implemented. The second level at which the family concept is important is that the family is the matrix of reproductive power in general, the potential for production of the same and the different. That potential for production of the same and the different is, again, thematically very deeply interwoven and pervaded through the drama text, since it deals, in some way, with a conflict between two visions of the world. The very question as to which world will be able to reproduce in that power struggle and/or achieve victory over the other and impose itself on the

other is, once again, integrated into that complex of elements that make up the significance of the family.

SAJKO: The concept of the family is interesting because the family is a primal community within which we start to organize ourselves, even prior to the establishment of other broader social communities. Consequently, it is some sort of essential unit of mutual human organization. What happens in the text and the way in which the family concept appears is the constant impossibility for that family to be constituted. It's a twofold impossibility: the constitution of a family in which a Father of the Family exists, and the constitution of a family in which the Father of the Country exists. Ideology, state constitution, and the state of the nation have always reflected on the organization of the family. So, for that reason, too, today's processes of democratization of society and the development of civil rights do not occur only at the macro level, but also at the micro level of the family. I think that both levels, their meaning and interpretive potentials constantly interweave, both within the text and within the production.

1. The first part of the document is a header section containing the following information:

- 1.1. The name of the organization: "The National Aeronautics and Space Administration"
- 1.2. The name of the project: "The Apollo Program"
- 1.3. The name of the mission: "The Apollo 11 Mission"
- 1.4. The name of the spacecraft: "The Apollo 11 Spacecraft"
- 1.5. The name of the crew: "The Apollo 11 Crew"
- 1.6. The name of the launch vehicle: "The Saturn V Launch Vehicle"
- 1.7. The name of the launch site: "The Kennedy Space Center"
- 1.8. The name of the launch date: "November 16, 1968"
- 1.9. The name of the launch time: "12:00 PM EST"
- 1.10. The name of the launch location: "The Kennedy Space Center, Florida, USA"

2. The second part of the document is a table of contents section containing the following information:

- 2.1. The name of the section: "Table of Contents"
- 2.2. The name of the section: "Introduction"
- 2.3. The name of the section: "Mission Objectives"
- 2.4. The name of the section: "Mission Profile"
- 2.5. The name of the section: "Mission Results"
- 2.6. The name of the section: "Mission Summary"
- 2.7. The name of the section: "Mission Conclusions"
- 2.8. The name of the section: "Mission Recommendations"
- 2.9. The name of the section: "Mission Appendices"
- 2.10. The name of the section: "Mission Bibliography"
- 2.11. The name of the section: "Mission Glossary"
- 2.12. The name of the section: "Mission Index"

3. The third part of the document is a table of contents section containing the following information:

- 3.1. The name of the section: "Table of Contents"
- 3.2. The name of the section: "Introduction"
- 3.3. The name of the section: "Mission Objectives"
- 3.4. The name of the section: "Mission Profile"
- 3.5. The name of the section: "Mission Results"
- 3.6. The name of the section: "Mission Summary"
- 3.7. The name of the section: "Mission Conclusions"
- 3.8. The name of the section: "Mission Recommendations"
- 3.9. The name of the section: "Mission Appendices"
- 3.10. The name of the section: "Mission Bibliography"
- 3.11. The name of the section: "Mission Glossary"
- 3.12. The name of the section: "Mission Index"

4. The fourth part of the document is a table of contents section containing the following information:

- 4.1. The name of the section: "Table of Contents"
- 4.2. The name of the section: "Introduction"
- 4.3. The name of the section: "Mission Objectives"
- 4.4. The name of the section: "Mission Profile"
- 4.5. The name of the section: "Mission Results"
- 4.6. The name of the section: "Mission Summary"
- 4.7. The name of the section: "Mission Conclusions"
- 4.8. The name of the section: "Mission Recommendations"
- 4.9. The name of the section: "Mission Appendices"
- 4.10. The name of the section: "Mission Bibliography"
- 4.11. The name of the section: "Mission Glossary"
- 4.12. The name of the section: "Mission Index"

5. The fifth part of the document is a table of contents section containing the following information:

- 5.1. The name of the section: "Table of Contents"
- 5.2. The name of the section: "Introduction"
- 5.3. The name of the section: "Mission Objectives"
- 5.4. The name of the section: "Mission Profile"
- 5.5. The name of the section: "Mission Results"
- 5.6. The name of the section: "Mission Summary"
- 5.7. The name of the section: "Mission Conclusions"
- 5.8. The name of the section: "Mission Recommendations"
- 5.9. The name of the section: "Mission Appendices"
- 5.10. The name of the section: "Mission Bibliography"
- 5.11. The name of the section: "Mission Glossary"
- 5.12. The name of the section: "Mission Index"

6. The sixth part of the document is a table of contents section containing the following information:

- 6.1. The name of the section: "Table of Contents"
- 6.2. The name of the section: "Introduction"
- 6.3. The name of the section: "Mission Objectives"
- 6.4. The name of the section: "Mission Profile"
- 6.5. The name of the section: "Mission Results"
- 6.6. The name of the section: "Mission Summary"
- 6.7. The name of the section: "Mission Conclusions"
- 6.8. The name of the section: "Mission Recommendations"
- 6.9. The name of the section: "Mission Appendices"
- 6.10. The name of the section: "Mission Bibliography"
- 6.11. The name of the section: "Mission Glossary"
- 6.12. The name of the section: "Mission Index"

7. The seventh part of the document is a table of contents section containing the following information:

- 7.1. The name of the section: "Table of Contents"
- 7.2. The name of the section: "Introduction"
- 7.3. The name of the section: "Mission Objectives"
- 7.4. The name of the section: "Mission Profile"
- 7.5. The name of the section: "Mission Results"
- 7.6. The name of the section: "Mission Summary"
- 7.7. The name of the section: "Mission Conclusions"
- 7.8. The name of the section: "Mission Recommendations"
- 7.9. The name of the section: "Mission Appendices"
- 7.10. The name of the section: "Mission Bibliography"
- 7.11. The name of the section: "Mission Glossary"
- 7.12. The name of the section: "Mission Index"

8. The eighth part of the document is a table of contents section containing the following information:

- 8.1. The name of the section: "Table of Contents"
- 8.2. The name of the section: "Introduction"
- 8.3. The name of the section: "Mission Objectives"
- 8.4. The name of the section: "Mission Profile"
- 8.5. The name of the section: "Mission Results"
- 8.6. The name of the section: "Mission Summary"
- 8.7. The name of the section: "Mission Conclusions"
- 8.8. The name of the section: "Mission Recommendations"
- 8.9. The name of the section: "Mission Appendices"
- 8.10. The name of the section: "Mission Bibliography"
- 8.11. The name of the section: "Mission Glossary"
- 8.12. The name of the section: "Mission Index"

9. The ninth part of the document is a table of contents section containing the following information:

- 9.1. The name of the section: "Table of Contents"
- 9.2. The name of the section: "Introduction"
- 9.3. The name of the section: "Mission Objectives"
- 9.4. The name of the section: "Mission Profile"
- 9.5. The name of the section: "Mission Results"
- 9.6. The name of the section: "Mission Summary"
- 9.7. The name of the section: "Mission Conclusions"
- 9.8. The name of the section: "Mission Recommendations"
- 9.9. The name of the section: "Mission Appendices"
- 9.10. The name of the section: "Mission Bibliography"
- 9.11. The name of the section: "Mission Glossary"
- 9.12. The name of the section: "Mission Index"

10. The tenth part of the document is a table of contents section containing the following information:

- 10.1. The name of the section: "Table of Contents"
- 10.2. The name of the section: "Introduction"
- 10.3. The name of the section: "Mission Objectives"
- 10.4. The name of the section: "Mission Profile"
- 10.5. The name of the section: "Mission Results"
- 10.6. The name of the section: "Mission Summary"
- 10.7. The name of the section: "Mission Conclusions"
- 10.8. The name of the section: "Mission Recommendations"
- 10.9. The name of the section: "Mission Appendices"
- 10.10. The name of the section: "Mission Bibliography"
- 10.11. The name of the section: "Mission Glossary"
- 10.12. The name of the section: "Mission Index"



ana Išković





2. Iz razgovora s Nikolom Prestiš o objavljenom u *Pratisti* 20/21. "U 2. me zanimalo kako bi to bilo plesati zaživljenom

u 1. Kako sam počeo raditi s Jeanom Lucienom u početku, imao je iste info njegove, nagrade što se na zvuk pozadine, zvuk se ne pojavljuje. Očekivati nešto što je zatim normalno, jedan korak postaje ograničen problem. A onda, preoklopilo se s vremenom počeo to što su s oba zaživljeni osjećaji kao neki od signala. Šteta za sobom za svom gubitku zadostati. S druge strane, valjao je pronaći način komunikacije među nama. Trebalo je pronaći odgovarajuće u svoje tijelo da bi se omogućilo komu nikako i plesničkom. Zvuk je relativno napredno općenit u prostoru, međim i utjecaj zvuka nešto su na što se oslanjamo. Glasilo na koju sam se odlučio kreću je i neograničeno, a u tom smislu postavlja ono što se u nama događa u prostoru. Plesnici, svaki izvođač je koreografije postoje neki da odmiče o od i jedne ili druge. U takvom slučaju u pokušaju, ja sam ihve ostavio općenit odgovor i sam razlučiti ostavio mogućnost spontane reakcije."

3. Michel Serres sum analiza kao triju izvrsnih elementa poruke. U ostalom općenito, komunikacija je odgovor na lutku. Šum najkomunikativniji poruka, već postoj kao kazniti element poruke. Svaka komunikacija kao materijal kao naprimer osnovana je na ekskluziji (svak element, sum)

4. Otkrio se na granulu kao jedinstvo u granularni smislu zvuka. "Svi zvuk, dak, i kontinuirana glazbena valjeća, sastavljen je poput esembla velikog broja elementarnih zvukova. Alternativno isprepletenih u vremenju." (Jenkins, I. Formatted music, citirano u Roads, Curtis Microsound) "Granula zvuka je kratki interakcijski događaj sa trajanjem na rubu ljudske percepcije. Kombiniranjem tuzak granula u vremenju možemo kreirati umjetne zvukne strukture" (Roads)

LITERATURA

KAHN Douglas 2001. *Noise, Water, Music: a history of sound in the arts*. The MIT Press, Cambridge

ROADS Curtis 2001. *Microsound*. The MIT Press, Cambridge

SERRES Michel 1982. *The Parasite*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore

BIBLIOGRAFIJA

KAHN Douglas 2001. *Noise, Water, Music: a history of sound in the arts*. The MIT Press, Cambridge

ROADS Curtis 2001. *Microsound*. The MIT Press, Cambridge

SERRES Michel 1982. *The Parasite*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore

Vojvoda hbi započeti otkazom u članka Fiziologije percepcije objavljenom u časopisu *Scientific American* "Unutar dvije sekunde nakon što su oči, nos, uši, jezik ili koža stimulirani, prepoznajemo da li nam je objekt poznat i da li je poznatiji ili opasan. Kako je moguće da se iz toliko različitih podražaja, koji predstavljaju razliku između poznatosti i nepoznatosti, odmah izdvoje takvu preciznost i brzinu akcija je stimulirani tako kompleksni, a kontekst valja?"

Koreografija Nikolino Prestiš 2. temeljena je, kako kaže autorica, na pokušaju da se odori kontakt unatoč namjerno zadanim zaprekama. Zapravo oči, osluškivati tijelo drugog i pronaći neotuđeni kontakt, poruke je za senzorom komunikacijom, tj. upravo za emancipacijom od jezika. Amplifikacija čula kroz razgranatu kutiju tijela omogućuje kreiranje jedne plesačke kroz volumen prostora na sceni. Simultano, drugi plesački osjećaji se redovito opipljivo gube u prostoru - prihi pada, što rezultira u kontrastu plesnog i vanjskog-cirkulacionog gibanja. Stjepan i dlanovi opsevu, na istovremeno line vidnoće za senzorom aparatu drugu. Uspajanje signifikacije postojak je međusobne komunikacije. Interakcija dvaju tijela u prostoru, dvaju načina gibanja, naglašava je trenutnosti neistodobnosti fizičkog kontakta između plesačka kada dolazi do otvaranja očiju i zajedničkog istraživanja kroz manipulaciju i dretino zadavanje impulsa kreiranja tijelu drugu.

Odbor dueta, naglasen i mnom 2. ukazuje na promijanje područja kontrasta između pokretnog i nepokretnog, odnosno relacija između tijela samih, između prostora i vremena, te nemogućnosti dvaju tijela da ostvare međusobnu komunikaciju i komunikaciju prema van. Oslanjanje između inkluzije i ekskluzije, vjernosti plesnog materijala između područja gustoće i jedine i transparentnosti i druga strane spoljaka, poput zvučno naglašenog udarca i udarca na sceni, koordinirane je igre disbalansa i sklonosti.

Proces transilacije, mijenjanja položaja i značenja tijela, stavlja objekt transilacije - tijelo u transilaciju u stajanje nesuglasno identiteta. Smetnja u komunikaciji, tj. šum na liniji prenosa impulsa, kao kvantitativni grad intenzivnosti "MI" sadržano u 2. u bti je futurizam jednog razlaženog "ja"

Potak u promatranju tijela u pokretu kao fragmentiranih, turbulentnih, tendencija je da se na preklape razmatranja tijela kao stabilnih, izotičnih konstantom strujaju energije, već namiziraju stabilnih strujaju energije unutar konstantno mijenjajućih tijela. Ovakav pristup prostotomski implira nemogućnost postojanja fiksiranog subjekta, nego vidi subjekta kao određenu diskontinuiranu vrstnost unutar koje prostor možemo promatrati kao domenu razlike, a vrijeme kao domenu sličnosti

Intima u dvije osuđe na istovremenu posvećenosti senzornu izolaciju i sveobuhvatnu integraciju u uzak prostor međusobne komunikacije, ne nužno ograničen samo na razmjenu informacija. Imprimetna dinamika komunikacije između plesačka Jelene Vukmirice i Nikolino Prestiš različitost tijela i oblika pokreta, skretu pažnju na relacije kao sličnosti točke nastanka koreografije. Ako bi prijenos pokreta tekao glatko, bez modifikacija, bez ispravljanja u transferu, ne bismo percipirali temporalni aspekt komunikacijskog procesa. Razlika, odnosno diskontinuitet u pokretu, nužno je za pomaganje postojanja "inhodisti" pokreta. Razlikovanje onitova dvaju plesačkih različitih tijela omogućuje prosječno čitane koreografskog materijala. Udvajanje, multiplikacija koja je istovremeno i modifikacija signala, uvodi Treo intenciju na scenu

Zvučna pozadina, soundscape Heiges Hintereggara - s prekidima u emitiranju ankriziranim s promjenama u međusobnom odnosu plesačka na sceni te odnosu do prostora - naglašava arhitektoničnu strukturu kretanja. Osluškivanje tehnološki razvijenih ušnu akustiku li nam pažnju na diskontinuitet tonova koje dobijavamo kao celine. Nečujna buka turbulencije naglašava je anorganičnim zvučnim slikom pukotina i anekdotičnim zvon tonova koje kroz cirkularnu repetitivnost tvore odnos do gibanja na sceni

Teona komunikacije Michela Serresa unutar koje je smetnja u komunikaciji, tj. šum, privilegirane nad informacijom, kao ključan trenutak uvodi rekonfiguraciju dijaloga kako bi mogao uključiti u sebe i treći element inferencije. Sam dijalog tako postaje borba da se isključi Treo?

Šum - ne samo kao dio cjeline poruke, već i sredstvo prenosa poruke, u razmatranjima često zovetvjen - ipak je, uz polijetanje i primatje, nužan treći element komunikacijskog sklopa. Kada uđu šuma dosljedna razliku nepropisnosti smetnje, sistem je prešljen "involutni" kako bi akomodirao nestalo stanje. Desubitvna karakternistika šuma je poput mutacije unutar savršeno strukturalnog DNK lanca - dekonstrukcija i rekonstrukcija koda

Granulat buke, čine li šuma tekom interakcije polijetanje i primatje stohastički je element unutar kvalitativne cjeline i transformira u uređen setom. Iako za polijetanje šum može djelovati kao inferencija, za primatje on postaje neodgovoran dio poruke

Poruka, prostor prijenosa, te inferencija tj. šum koji omogućuje dešifriranje, odnosno interpretaciju. Bez šuma, bez otpora, nema poruke. Šum može preuzeti bilo koje značenje ili vrjednotu, što ga čini ozbiljno neodredivim, a sustav nestabilnim. Prijemni poruku drugome često uključuje i inferencija kao sredstvo komunikacije

Jamming, tj. blokiranje signala publike koji je integriran u tradicijski koncept isprekida izvođača 2. po uvijek dritra izolaciju para na sceni, no delatno otvaranje prema ideji komunikacije na van javni se vuci u sledjodnoj koreografiji Nikolino Prestiš. *Solo Me* (koju kao ko-autor potpisuje Prizvidan Delatnovi)

Sistemizacija pokreta kroz proces koreografiranja uključuje stohastičku strukturu, no i daje nje u mogućnosti zvestvati pogodu stohastičkih čestica kaotične strukture izvedbe. Pogravanje elementima plesnog materijala kao intenzivnim česticama nužno postavlja za isobom percepciju pokreta kao spontanog i refleksivnog, ako znamo da se pri pred nama čine plesački kretu unutar zadane koreografske "partituru". Ukazuje nam se šum kao što se stavlja u stajnu mješ, net gustoba i uspostavlja namotvaz u stajni pozadinski nastajajućim šum kaoš. Mogućnost kontinuiranog šuma kao strategije produkcije unosa promjenu u prijanje recepcije, odnosno uloge koreografiranja kao one koja plesni materijal kao oblik koda organizira u strukturu koja je percipivno prepoznatljiva gledatelju/posludatelju/primatelju stimulansa i otvorenja ocetnoy interpretaciji primljenoga

Noise as a Strategy of Production

About the choreography 2
by Nikola Pristaš

Ivana Ivković

Translated from the Croatian by Veljko Vukobratović

I'd like to start by quoting from the article *The Physiology of Perception* published in *Scientific American*: "Within a fraction of a second after the eyes, nose, ears, tongue or skin is stimulated, one knows the object is familiar and whether it is desirable or dangerous. How does such recognition, which psychologists call preattentive perception, happen so accurately and quickly, even when stimuli are complex and the context in which they arise varies?"¹

The choreography 2 by Nikola Pristaš is based, as the author says herself, "on an attempt to maintain contact despite intentionally imposed obstructions. To close one's eyes, listen for the body of the other and find a silent language of communication" is indeed a quest for sensory communication, emancipation from language. Amplification of the senses through the resonant box of the body enables one dancer's movement through volume of space on stage. Simultaneously, the other dancer turns towards the only palpable boundary in space - the surface of the floor which results in the contrast between the surface and the vertical-circular movement. Soles of feet and palms sense and at the same time relay vibrations towards the sensory apparatus of the other. Interdependent signalization is the beginning of mutual communication. Spatial interaction of two bodies and two styles of movement is particularly emphasized in the moments of chance physical contact between the dancers when eyes open and a joint exploration through manipulation and direct impulse motivation of the other's movement begins.

The choice of a duet, emphasized with the title 2, points to contemplation of the field of contrast between mobile and immobile, of relations between the bodies themselves, between space and time, of the impossibility of realization of communication between the two bodies and outward. Oscillating between inclusion and exclusion, the varying of dance material between density on the one and transparency on the other side of the spectrum, like the acoustically emphasized inbreath and exhalation heard on stage, is a coordinated play of misbalance and equilibrium.

The process of translation, change of the bodies' positions and meanings, places the object of translation - the translated body - in a state of insecure identity. The obstruction in communica-

tion, noise on the line of pulse transmission, builds intersubjectivity as a quasi-object. The "we" in 2 is actually the fluctuation of one distorted "I".

The disposition towards assessment of bodies in motion as fragmented, turbulent, is a tendency against approaching thinking the body as stable and exposed to constant flow of energy, and towards approaching thinking of energy flows as stable within constantly changing bodies. The approach to spatially implicates the impossibility of existence of a fixed subject, and sees the subject as a certain discontinued virtuality that perceives space as a domain of difference, and time that of similarity.

The two's intimacy condenses to simultaneous widespread sensory isolation and all-including integration into a narrow space of mutual communication, not necessarily limited to exchange of information. The intermittent dynamic of communication between the dancers Jelena Vukomira and Nikola Pristaš, disparity of their body and movement qualities, draws attention to relations as starting points of the choreography. If the transmission of movement would flow smoothly without modification, without roughness in transfer, we wouldn't perceive the temporal aspect of the communication process. The difference, the discontinuity in movement, is essential for conception of a "starting point" of movement. Differentiation of the entities of two unlike dance bodies allows a proxemic reading of the choreographic material. Duplication, multiplication that is simultaneously modification of the signal, introduces a Third entity to the stage.

The soundscape by Helge Hennerberger includes broadcast interruptions synchronized with the changes of relations between dancers on stage and their relation to space - this emphasizes the ahythmic structure of movement. Listening with a technological ear would draw our attention to the discontinuity of the tones we interpret as a whole. Inaudible noise of turbulence is accentuated by an organic sound effect of crackling and a disharmonic string of tones that form a relation to the movement on stage through circular repetitiveness.

The theory of communication of Michel Serres regards interruption in communication, noise, as privileged over information and introduces as a key moment the reconfiguration of the dialogue to include the third element of interpretation. The dialogue thus becomes a struggle to preclude the Third.²

Noise - not just as part of the body of the message, but also as means of transmission, often omitted in contemplation, is still, together with the transmitter and recipient, an essential third element of communication structure. When the contribution of noise reaches the level of insalvatable obstacles, the system is forced to "twist" so to accommodate the created state. The destructive characteristic of noise is like a mutation in an otherwise perfectly structured DNA chain - deconstruction and reconstruction of the code.

A grain³ of sound, silence or noise during the interaction of the transmitter and recipient is a stochastic element within a chaotic whole and transforms the system into order. Although noise can seem an interference to the transmitter to the recipient it becomes an inseparable part of the message.

The message, the space of broadcasting, and the interference or noise that enables decoding, interpretation. Without noise, without resistance there is no message. Noise can take over any meaning or value, which makes it unpredictable and the system unstable. To convey a message to another frequently includes an interface as a means of communication.

Jamming of the audience's signal, a part of the traditional performance concept of 2, still dictates the isolation of the pair on stage, but partial opening towards the idea of communication with the outside appears in the subsequent choreography by Nikola Pristaš - Solo Me (co-choreographer Pavlen Dvorniković).

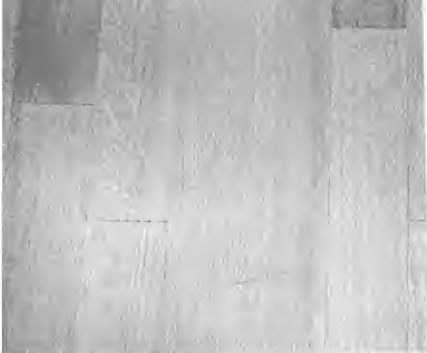
Systematization of movement through the process of choreographing rejects stochastic structure, but is still unable to prevent the appearance of stochastic particles in the chaotic structure of performance. Play with elements of dance material as intermittent particles causes by default the perception of movement as spontaneous or reflexive, although we are aware that the two dancers in front of us are moving along according to a prearranged choreographic "score". The world appears as a string of states in constant change, a string of losses and re-establishments of balance with a uniform background conveyor - the murmur of chaos. The possibility of use of noise as a strategy of production introduces a change into approach to reception and the role of the choreographer as the one who organizes dance material as a form of code into a structure that is perceptively apparent to the viewer/listener/receptor of stimuli and at the same time open to interpretation of registered.

1 Freeman W 1991: *The Physiology of Perception* in *Scientific American* 264(2): 70 - 85

2 From the interview with Nikola Pristaš published in *Plastica* 2011: "We started to know how it would be to dance with my eyes closed." / When I started working with Jelena Vukomira, in the beginning we were very insecure, we needed to every structure, the sounds Hennerberger. Suddenly one day something that a perfectly normal becomes a huge problem. Randomly at one time the fact that your eyes are closed becomes some kind of security. The fact of us, by ourselves, alone with our bodies and tests. On the other hand, we had to find ways to communicate with each other. You had to have confidence in your own body first in order to be able to communicate with your partner. The sound of course is the most important orientation device within space, but vibrations of the air are also something that we rely on. The music I chose is something that is precise and in that sense it backs up what is happening to us in the space. In every performance of that choreography there is a risk of us bumping into a wall, or into one another, or even into someone in the audience. I wanted to keep the performance open even to that kind of a risk, to leave open a possibility of spontaneous reaction.

3 Michel Serres analyzes noise as a third temporal element of the message. Under ideal conditions, communication is separate from noise. Noise is not the communicated message, out exists as a chaotic element. Any formalized mathematics for example, is based on the exclusion of the third element - noise.

4 Refers to the grain as a unit in granular synthesis of sound. "All sound, even continuous musical vibration, is conceived as an assemblage of a large number of elementary sounds adequately described in time." (Pavlenić 1. Formulated music quoted from Roads: *Crisis Microsound*) "A grain of sound is a short microphysical event with duration on the edge of audible perception. By combining thousands of grains in time we can create animated sound atmospheres." (Roads)



DI-SO/LO-NANTNI DU-O

Bojana Milohnić
Aldo Cvajc

Fotografije: Ujdo Garsula

3

izbliza, a to znači u neposrednoj blizini pjesnika kako je Solo Me postavila ili, bolje, predstavila publiku. Može sam da odustanem od pjesne 'o' predstavi, od pojma "aboutness", kako to Arthur Canto pragnuće misliti zbiljnosumsku zavisnost od prijava "O čemu je ova predstava?" ili, tečajje, "Šta gledamo?" kao da senko umetničko delo mora da bude interpretabilno u ciljevanom prostoru prema tome što nešto "izvijaše, odgovara". Moju neispodnost su mogla razrešiti odgovarajuća racionalizacija, poznati interpretativni model: "nemoguća" partitura, višestrukost registara antikuacije pjesne, otvorena forma, ne u smislu programskog dovršavanja dela (opera aperta, Umberto Eco), već na planu preobila formalnih odnosa, sintaktičkog pokretanja strukture i stvaranja efekta prekoračenja granica završnog teksta, kao u neoporno kompleksnim serijskim i aleatornim kompozicijama. Ali nije posredi automatski operacija koreografije koja u čisto formalnim procedurama potvrđuje "objektnost" čvorovnog dela - stabiliziranjem funkcije autora. Pre se izvođenje smisla u produkcijski prostor nametka (zvečenog pjesanja i koreografskog pjesanja, gdje ne privilegije ni jednu ni drugu radnju, već ih huzmički ukršta. Time se uspostavlja tačka pieseka događaja koj pokušuje, razliva ili jednostavno odgađa saznanje o "objektu" izvođenja, a stavlja nas u situaciju da događaj promatramo prema pojedinačnim određenjima izvođača.

Premeštanje pokreta

Predviđen početak izlaganjem niza gestova (pucketaše prišću, ukazivanje palca kao broja jedan iz otvorenu šaku druge ruke, prubane dve otvorene šake, odzgo na dole kao da je nešto o vertikalnom prsmu). Gestovi koji bi trebalo da se ponajlaju kao indeksi znaci ("palma?", "par-nepa?" igra za donošenje odluke? nagadati), ovdje upiru u prazno, prethvatu se u pjesnu frazu koja se potom venira preozim postupcima izmjenjivanja (diminuiranje tempa, glasno/nehžno pucketaše). Ovakv sječak iz gestičkog materijala Pravidanovog sola nije nebitan, jer ukazuje na performativnu strategiju predstave u cjelinu (u njen u koji smo predstavu upode spremni prihvatiti kao "glednu"), interpretativni uslov izdati su na principu topor, na interpretativnim običajima: podignut palac i otvorena šaka, dve otvorene šake itd., mogu biti shvaćeni i kao upozorenja, i kao brojke, i kao igra mnogih drugih značenja. Tehnikom ponavljanja taj se gestički materijal prethvata u pjesnu frazu i tako izmješta iz topičke strukture značenja u novu vizuru - koja na mikrovizu, na nivou gestičkog fragmenta, na nivou pjesne fraze, ponovno nosi smisao. Svakie Pravidanov pokret gubi od stabilnosti, od nepozornice nepovremeni "aust-stance" u koju bi bilo investirano nekakvo čudoženo, ili barem poziv da se ščita pokret kao gisti "nećeg drugog što ščor" uz samog oblika i materijalizacije izvođenja, jer lik što bi se mogao uspostaviti ("skrašt") u prostoru, počet biu pomenen, premeštan - okrašt se i transformisao od jednog ka drugom doslovnom gledištu publike. Pravidanove ob usmerena su ka publici uvek pre pokreta kojim ka izaziva pogled publike "zaustviti", da bi, zatim, on poslužio kao impuls za novi pokret koji se iznova izmješta, transformira kako ga odobaju ukrštena posmatranja publike.

Grafologija pjesa

Ako je time sugersana prozornost strukturalnog materijala, jer će se gledalac prethviti u ulazku da zavedljivost Pravidanovog otvorenog skakutavog pogleda ka publici pokazuje njegovu zavedljivost namim zurenjem, impulsi da pieše upravo tako "izno što mi to želimo, od njega tražimo, izazivamo" - čuđa likovnogog ugovora iz blazine i uzajamnog posmatranja publike i izvođača - Nikoline sprovodi drugu taktiku izmještanja predmetnosti pjesa. Ona započinje tako što upravo unapred pred-međe, pred-štavlja "fontove", izgovara svako ime fonta uz jednu iz periodičnog niza paralelnih linija po površini prostora. Jedna pjesna rečenica se ispuje u različitim tipografskim izgledima, kao da različite mogućnosti govora traže da budu transportovane kroz odgovarajuće tipove rukopisa. Istu pjesnu frazu Nikolina iznosi izvod u različitoj antikuaciji, kao da se ne menja, u muzičkom smislu holoigru, njen melodijsko-ritmički materijal, skeloton i dorg prag zapisa koj čujemo tako što ga prepoznajemo u osnovu različitih tematskih njema i gustine vije aranzmana istog muzičkog materijala. Nije važan tekst, važnija je rektitura, rad na tipografsko-transpozicijom - a ne tematskom variraju, usmerena na primamost ovog "kako" u odnosu na "šta" se izodi. Nikoline "stilske vježbe" su prolegomena za grafologiju pjesa, disciplinu, koja od publike ne traži da odigra ulogu literarnog teoretičara, već joj nametne poziciju vježbata, istražitelja materijalnog zapisa. Drugim rečima: od metajone, metajone, pjesnih tropa i uzvjetnih simbolskih sublimata, naša je pažnja pomaknuta ka ogolejloj materijalnosti pokreta, ka načrtna ispisivanja tih pokreta. Pjesna podi - materijalni nosilac "zapisa" - zadobiva time posebno mjesto i postaje ključna scenografska element.

Jedan od načina da se promišli nepovarenje prema fenomenu koji hoće da zastraši fazom da se ne započne, već se biva započeti, jeste da se protiv razmišljanja o početku (Peter Sloterdijk: "Započinjanje je neobitna stvar. Kad o tome ne razmišljim, znam šta je počinjanje, ali ne razmišljim i o njemu - ne znam"). Razvje ne potičaju stalnog otpočinjanja iznova, tako da se "i to više ne računam kao početak". Repetitivna u tom smislu svakako jeste perpelucija izmještanje "početaka" relativira dramatičnost "svetlička", zgranje "započimnjanje" odnosa palce "zabiciu".

Kostimografija i muzike

sviranja plesa izvođenja može se protumačiti levo - kao da podržavaju različite sfere govora, one tehnike oblikovanja iznosa koju prepuštamo refleksnom štu razmatranje onoga što se govori. Zato se pri izboru muzike, kao i kostima, svih elemenata koj se pridružuju plesu, postavlja pitanje: ako vod ples ne pokazuje mimetičke ili formalno-strukturalne povezanosti sa muzikom - da li je posred estetske stvar tako da se dopadane ("buda mi se ova muzika") ravna po zadovoljstvu plesača? Ne, takvo rešenje možda može da odgovori na "normalne" zahteve publike za esencijalističkim polvređenjem, "ovo je ples!", ali je pre u pitanju složenija refleksna funkcija izbora upravo tih muzika koje se prepoznaju u intimiti "kostim" plesača, ne kao dekoracije, maske ili grimase, već kao drugi "objekt" koj u razmaku prema plesu pružaju vlastite otvore "oblačenju".

Beehovenova koračnica u A-duru iz VII simfonije, koja se pojavljuje u prvom Pravidanovom nastupu, općenito na nekoliko nivoa. Tema s varijacijama jasno pogoduje postavi plesa kao sagledavanja materijala u doslovno različitim uglovima, gde "isto" stalno indukuje "različito". S druge strane, tema je izrazito manevrirana: kroz ponavljanje tonova molodje u ritmu marša, stara konvencija iz doba teorije efekata "jeća", korina molitva, "zastajevanje koraka", koja je u predromantičarskoj estetici došla sentimentalni nostalgiji prizvuk. Ono upućuje na pozu, manje narasodnu figuru koja se ističe siemo-ogleda. Refleksna moć takve stilizacije čini da se uprkos, od muzike nezavisnom, oblikovanju plesa traže razumne pokrete i strukturalnog plana varijacija. Zato Pravidanv solo stalno izbegava nađu naviku da sagledamo estetski kontinuum plesa i muzike, memo uslovljavanja različitih nesvodljivih struktura. Da li stvarna kladica koja najavljuje temu utiče na to da se Pravidan ponovo nađe u središtu prostora? Da li se zbog gromoglasnog orkestarskog tuti traže varijacije svedeni pokret premeštanja u prostoru odjednom ukupnjava? Da li svaki pokušaj da okvalifikujem opo ovog plesa postaje za osloncem u estetskim svojstvima: epitetima koje tražim i prepisujem izvođenju kako bih prozevala to "šta" se izvod, razmatranje koje se racionalizovati užitak u samoj aktivnosti izvođenja?

Ne uoči samo Pravidanov ples neumoljivom puls koračnice, Beehovenove varijacije pokušavaju da izmuku sopstveno nametnutom ograničenju arhitektonike ornamentalnog ponavljanja, kao da bi se obratili u nezavisno polje razvijenosti, apstrakcije subjektivnosti preko regulativne norme klasičnog oblika. U trenutku kada se po drugi put upletu u teksturu jedan drugog, Pravidan korača po jednoj liniji prostora - popračeno u odnosu na tipografski setem linija po kojima se kreće Nikolina - tako što pažljivo markira tragove korača. Za sobom ih ostavlja kao sopstvene copile pored kojih nastavlja da hoda. Kao što i na početku spušta svoju drugu odevu u ugaon prostora, koljaju koju da ka njima zarenati za svetlošću koljaju s kojom je stupio na scenu. "Hodaš pored sopstvenih copila", ponavlja se prema slici koji se ima o sebi, kaže holandska poslovice.

Glasbena motivika preustrojava se dalje u "intimna "kostim" plesača", i to na način rezistentnih otvora: osamostaljenih elemenata plesne kompozicije, koj pružaju vlastite otvore "oblačenju" u te kompozicione okvire. S druge pak strane, Pravidanovo "bavljenje" s kostimom (vleketimno zatvaranje rukava, opetovano prevlačenje, odzivanje copila, stvaranje, obnavljanje...), u nešto manjem obimu i Nikolino, postiče učinak "vidljivosti" nekog mreže posvema diskretnog, neagresivnog pokretala. Upravo kao i glazba, kostim "igni" u ovoj predstavi upravo zato, što nam je dano da pripisujemo njegovu opstojnost, upravo zato, što akten - osobito Pravidan - kostim na "nose" već ga (opred-moju).

Solo Duo

Predstava *Solo Me* podijeljena je, grubo rečeno, u četiri dijela, od kojih svaki traje približno desetak minuta. Pravidanova dionica, Nikolina dionica (Pravidan ostaje na sceni i ustrojno pise u bježenju), na polovici predstave kreće paralelno izvođenje obaju aktera, zadnja četvrtina naznačena je glazbeno-svjetlosnim crescendo efektom: kraj upotrebu oba temeljna glazbena motiva, pri čemu se u tom zid-njem dijelu više puta oba aktera izmjenjuju na sceni. "Prekom forme" je, dalje, mještan temporalno, moguće ga je sačuvati precizno vremenski izračun: prvih dvadesetak minuta, li drugim rečima, približno do sredine predstave, Pravidan i Nikolina ne dolaze u fizički kontakt, oni čak ni ne ulaze jedno drugome u vidno polje, njihove vidljivi volumeni ostaju nedirnuti jedan u odnosu na drugoga (mada ne i u odnosu na publiku, koja je "uvučena" u i prostor tijela obaju plesača i u prostor predstave). Od polovice izvedenog vremena dalje, predstava se prelama: akteri ulaze u neposredan fizički kontakt, čime se vizualizira ideja dvostrukog paralelnog sola.

Nakon odvojenih nastupa, pri čemu Pravidan ostaje da bori u blizini Nikolinojeg sola, dolazi do mešanja, koje bi pokušala da pažljivo odredim. Da, razmjenjuju se materijal, ali ne i reprodukciju, usvajaju li na običan način prilagođavaju plesu koj materijal drugog plesača preuzima. Zato, jer ne naglašava razliku između izvedenog i izvedenog, ustroja i odskivanje "sastavljanje", kompozicija duo Nema unesene rekapitulacije: kako bi to zahtijevalo distinkciju proces sonatne forme (ekspozicija dva kontrastna elementa, razvoj i potonja sintetička repriza), jer nije isprva bilo ni dualistične konfrontacije da bi došlo do usaglašavanja. Pri svakom susretu uneseno kao da se dve linije slučajno ukrštaju, dodiruju i potom razdvajaju i razmišljaju - heterofono tkanje gde jedan glas drugom pruža katkad potporu katkad potica li mu indiferentno donosi. Neminovno razlike pri razmjeni materijala nije interesantna po sebi, one se mora formalizovati, postatizovati kao intenzivna divergencija pokriva

2





»Dvoje u jedno«: paralelno izvođenje - da li je tako nešto uopće moguće u prostoru, koji je već unaprijed dat (zadan, naddeterminiran, neovisan od neke partikularne volje) kao intersubjektivan? Zanimljivo hipotetičko varijantu na temu dvostrukog sola »reduciramo pokret obaju aktera: Pravdan i Nikolina sjede 40 minuta, svatko u svom kutu podja i jedan drugome su okrenuti leđima. Čak i takva radikalna »plesa« partitura zadržat će nešto od inherentne intersubjektivnosti scenskog prostora. Pravdanovo (hipotetičko) bezdeseimutno sjedenje je moguće prepoznati/protumačiti kao izvedbenu frazu. Pravdanovog i samo Pravdanovog (»pravdanovski specifičnog«) sjedenja jedno i isključivo u odnosu na Nikolina, dakle kao »ne-nikolinovsko« sjedenje frazu, i obrnuto. Da, zaista, razlika se »mora formatizirati«, postizati kao intenzivna divergencija pokreta upravo zbog »neminovnosti razlike« u izvođenju zamišljene plesne fraze sjedenja. Performativni materijal »sjedenja« (ili bio koja druga zamišljena plesna fraza, pa čak i djela te fraze, nekakvog plesnog tonusa) konstituiran je u razliku i to u razliku, koja je kao takva formatizirana. Njezin estetski učinak proizveden je kroz materijalnost forme, kroz njenu nabujalu opipljivost.

Time smo došli do točke sa koje više nema povratka. Čak i kada bismo pokušali tvrditi, svatko za sebe, a drugim rečima, svatko u svojoj mešanjoj frazi: da je tekst koji dolazi iz drugog kraja žice, scističko, to bi bilo jednako neuvjerljivo koliko bi bilo i neslono. Nadalje, »neminovnost razlike pri razmeni materijala« bi se konstatirala kao nezanimljiva, običavani i besplodni trzavci. Produkt takve razmjene mora biti manjšan u nekoj određenoj, prepoznatljivoj, ispravnoj formi. Dačade samo to ublaženje je produkt, čime se, opet, ne želi negirati da je to ublaženje proizvedeno u neposrednom dijalogu sa specifičnim sadržajem, koji ipak nije i ne može biti higijenski odvojen od upravo te i tako krasne forme.

Na kraju ove zagrade i neugodno pitanje: da li bismo trebali biti razočarani činjenicom da je ova tekstualna produkcija ne samo »pokaznuta« saštem određenom plesnom produkcijom, već je i »sama strukturalna kao - grubo rečeno - ta ista plesna produkcija? Čini se nam da u gestualnu teksturu jednog plesačice drugog plesačica upisuje funkcije, u tekst i meao jednog unesu su funkcije drugog sugovornika, a da pri tome uopće nije jasno: što je to »glavni tekst«, a što su »opaske spod rta«.

Režirana pogleda i konstitucije publike

Ta autorefleksivna premda upravo podsjeća na... Vi znate da je znam da me u posmatranje, jer vam ja i pokazuje«, jedan od mogućih performativnih stavova izvođača koji umrzavaju pogled publike sa svetištu da su glednici. Gest koji bi posebno bio testirski, kada bi ista granica između prostora privatnog i javnog, ovdje ne poprima čvrsto samozadovoljstvo: jer se Pravdan i Nikolina sa stavom pogleda unazad zauzvrat hvataju u koštac. Dispozicija publike, koja doslovno ogradau zdvoje scene kao arene događaja i svojom blizom prislika i u isto vreme sa tare o izvedbeni prostor, označava odmerenu granicu saučestvovanja. Dok se Pravdan osvrće pogledom na javno izvođenje kao na lokalnu između situacije »pokazivanja« i onoga »bi pokazani«, Nikolina objektivno odnosi publike i izvođača u plesu u kojem traži od gledalaca dodir te oslonac, drugu tačku silu koja će joj pomoći da se pozicionira i proizvede pokret.

Istrahivanje duo-solo dijaloga proširuje se dalje uvođenjem publike kao »trećeg aktera« u strukturu predstave. Ta struktura, posljedično, nije više samo performativna, ona je i performans, njena rupčavost ostavlja mogućnost prelaženja privatnog u javno i javnog u privatno. Publika je zaista uključena u »podeu rada«, ona je natjerana da obavi dio scenskog zadatka za aktere, ali - to mi se čini crvenom nitom - i za sebe. Pravdanovo i Nikolinino uvlačenje publike u pole izvedbe bitan je dio uspostavljanja solo-duo odnosa i to posredstvom trećeg aktera, koji nije naprosto »publika«, taj treći akter reprezentira je individualiziranim predstavnicima kolektivista, koji »publikom« tek treba postati.

Prva je posljedica takvo uspostavljenih koordinata da se razvija igra premetanja uspostavljenih funkcija, koje su akterima prvotno pripisane. Tako npr. Pravdan uvodi u igru saštem banalnu gestu pucketanja prstima, međutim postepeno ju kontekstualizira, ona postaje (uz »kisanje pogledom« gesta neposredne komunikacije s publikom - gestu u drugom dijelu predstave preuzima Nikolina, njome neposredno komunicira s Pravdanom inpr. u sekvenci u kojoj upravo pucketanje prstima usmjerava njegovo kretanje), a na kraju i sa publikom - na koju se obraća, s pitanjem što bi ta gesta trebala značiti.

Nikolina zastaje pred nasumce zabranim gledaocem i pucketa prstima
"What does it mean?"
Žena kojeg se Nikolina obraća, dok ne prestaje da pucketa prstima, odgovara
"I don't know."

Na što će Nikolina iz drugog pravca ponovo s rukom koja pucketa prstima prid zbunjenu ženu
"I don't know either, but here it comes again"

Taj slučaj obraćanja publici zapravo odstupa (što je i logično, jer Nikolina samo reproducira Pravdanovu gestu) od prethodno uspostavljenog protokola, u kojem je svako Nikolinino iskorišćenje u publici markirano prethodnom pokagijenim brojeva 1, 2 i 3 na jednu od linja (»redaka«) koreografske rebrnice) scotnih na podu. Svako neposredno uvođenje odsutnih gledalaca i gledateljica ne samo u prostor predstave - već - što je u ovom slučaju još bitnije - u plesnu frazu, »koreografsku rebrnicu«, prethodno

proklamirano, jasno obješeno, kao funkcija, kao opseka spori crte samog koreografskog otvora gledatelj zadržava posebnu funkciju, da, naravno da je zadržava, ali ta funkcija jest opatšica, u-rez u javni tekst, u tjele teksta. Pri tome ne treba zaboraviti, da funkcije nisu samo tehnički prijevaski, aparat, nužno dio teksta: one su, u strukturnom smislu, u smislu relacionali a ne statičkih produkcija značenja, jednako tako važne i neizostavne

Izvođenje "žalosti aktera" ima i drugu posljedicu, ovoga puta za samu publiku: Gradacija, kojom se izvođači neposredno obraćaju publici, a koje ruci narasume odabranih reprezentantima publike, kreće od Pravidanovog pogleda, preko geste i nastavlja se Nikolainim dodirivanjem publike te zaključuje neposrednim verbalnim obraćanjem publici. Nema glorič podizanju voće i mnoge težine bilo kojem od ovih načina komuniciranja (vizualnom, taktilnom, verbalnom), ali valja priznati da upravo ovaj zadnji (verbalni) način proizvodi sasvim poseban učinak. Kada namie Nikolina komunikacija sa publikom, one to čini tako da u jednom slučaju od gledatelja/ice traži da naglas ponovi Nikolaine riječi, a u drugom slučajevima to što Nikolina šapuce na uho odabranih reprezentantima publike za sve ostale osiye nečujno, dakle silvano, suspendirano. Gledatelj/gledateljica predstavlja tako gledatelja/gledateljicu za drugog gledatelja/gledateljicu. Ako smo bas mi ti kojima se tajne poruka šapuce na uho, ne prestaje nam drugo nego da ovu funkciju gledatelja doigramo na drugog gledatelja, jer u tom smo trenutku mi gledati. Ako pak spadamo u znatno veću grupu onih, koji moraju nagadele što je to čuo/la povlašteni gledatelj/ica, onda je to svakako moment frustracije

Upisno ta nužna ilustracija (bez obzira, dekle: da li nam se neka "meserarka" poruka šapuce na uho i ako samo njemu svjedoci togli otkriva prijanje da li zaslja "to saudešbovanje nikako ne znači da pred stavu konstitira gledatelj"? Sola Me sasvim sigurno ne konstitira participacija publike u smislu participativnog teatra npr. šezdesetih. Na postika te predstave počiva na modernoj poctici participacije, koja izbija gledatelj/vin pogled: koja manipula premještanjem funkcija i pogriva se transgrecijama, koje tako nastaju. Rekao bih zato da predstavu zaslja ne konstitira gledatelj, ali zato: predstava i gledatelj/gledateljica konstitiraju publiku. Klasična teatrološka pozicija gledatelja smatra konstitutivnim djelom predstave u tom smislu da bez gledatelja, koj je "svjedok" događanja na sceni, nema ni teatre. U slučaju Sola Me mogli bismo reći da bez gledatelja i predstave nema publike

Koreografiranje prostora

Trebalo bi razmisliti o prostoru, u kojem se igra ova predstava, o taj četverokutni ateni, a iscertan lin-jarna (leži, linja "koreografskog teksta", sa markeranim funkcijama itd., ali također i crtove glazbene partiture, pa čak i efetska silaza itd.) i publikom, koje okružuje taj izvođački podij. Na podu se znače igra vrlo mnogo u ovoj predstavi: ne samo da se po njemu hoda i skakuće: akteri predstave na njemu hodaju četveronožale. Pravidan sjeda na njega punom težinom: na podu se leži: na njemu se čak dubi na glavi, on služi da se ne njega odloži košom, na njemu se ispijuje "koreografska rečenica" itd. Aizdaj su priprejeni za podij. Zato se moramo zapitati: kako - da li upotre - prostor određuje samu izvedbu predstave? "Šta je dolo, a šta izvođenje" u ovom slučaju: da li specifični prostor na bilo koji način određuje odnosno (povlači?) utječe na koncept predstave? Koliko sam prostor u kojem se predstava prikazuje, utječe na njenu recepciju?

Prostor je konstitutivan ne samo u onaj men u kojoj je ispijan, već koliko je sveden na oblik i veličnu koja su nužno potrebna. Dakako, ovaj utisak može da bude usloven primdom funkcionalnog zapremanja podja plesom: i on, napre, ukazuje na brisanje patosa distancu između audijonja i scene: razdaljne koja proizvodi auru "dela" kojom se izvođači stavljaju u funkciju figura da zastupaju publiku na drugoj uzvišenoj sceni. Blizna nas, otud, paradoksalno, razdvaja, odnosno, omogućava singularno pozicioniranje i članova publike i plesača

Finale

Relacija dva koreografska projekta u jednoj predstavi jeste inkluzivna disjunkcija koja omogućava singularnost sola koje virtualni poredak jednog nastupa drugog plesača: u efektu, ne i de facto. Nemogućnost odvijanja postaje sola čija je potencijalnost određena time što se ne aktualizuje kao sola - puno inkluzivno kapaciteta za singularno uspostavljanje plesača ne-djelanjem sola. Nema privilegovanog plesača. U instancu, već samo odnos: i indikacija da se tek u usloviu odnosa uslovljavanja može materijalizovati te teška orijentacije za pojedinačni stup

Pravidan preslađa košulju, ponovo oblači onu etru, premojeru i ugažvanu u kojoj je započeo koračati svoj plesni sol. Hodanje nije manje važno od odredite: Nikolina odnosi svoje brisane-funkcije i šta Pravidanovo bljeske. Trgov olovke na papiru: trgov stopala na podju-otvoru. Trgov čje pravoisto za nas postaju trgov obrisanih trgov. Čak i kada bi se Pravidan i Nikolina odlučili da svoje koreografske sola mijenjale izvode odvojeno, svatko za sebe i u svojem vlastitom solo predstavama, te hipotetičke sola predstave na bi više mogle biti solapšice, ne bi više mogle biti započete. To se naprosto više ne bi moglo računati kao početak



A DIS- SO/LO- NANT DU-O

Bojana Milihnić

Aldo Cvejić

Photo: Luba Garslun

From up-close, and that means in the direct proximity of dancing that Solo Me positioned, or better still, re-presented the audience, I could renounce my writing "about" the performance starting with the concept of "aboutness", as Arthur Danto pragmatically calls the commonsense grappling with the question "What is this performance about?" or, more precisely, "What are we watching?" as if every artwork had to be necessarily interpretable in the circular relation to that which it "states or enunciates". My unease could have been relieved by appropriate retranslations, recurring interpretative modalities an "impossible" score, multitude of registers of dance articulation, open form, not in terms of programmatic completion of the work (Umberto Eco's *opera aperta*), but relating to the profusion of formal relations, to the structure syntactically set in motion and to the creation of the effect of transgressing the limits of a predetermined text, as in the inextricably complex serial and *eksklavne* pieces of music. But this is not a case of an automatic choreographic operation that through purely formalist procedures affirms the open work's character of an "object" - by weakening the function of the author. The performing itself is rather posted in the productive interface between the (performed) dancing and (choreographed) writing, where it privileges neither the former nor the latter but chaotically intertwines them. Thus occurs a point of cross-section of the event, suppressing, dissolving or deferring attaining knowledge about the "object" of performance, and placing us in a situation of contemplating the event according to performers' particular determinations.

Transfer of movement

Pravdan starts off by displaying a series of gestures (finger snapping or raising a thumb to signify number one with the other hand open or both hands open and stretched out from the top downwards as if it were vertical lettering). These gestures which are supposed to serve as index signs (could it be, I wonder, "the attention mark" or "odd-or-even" game of making decisions?) point here towards a void and configure into a dance phrase that will later be veined by precise procedures of alteration (tempo diminution, loud or silent snapping). This excerpt from the gestural material of Pravdan's solo is not irrelevant, since it points out to the strategy of the performance as a whole (only to the extent of our readiness to accept this performance as "a whole" at all, the interpretative challenge is constructed on the

topos principle, i.e., on interpretative viewpoints a raised thumb and an open hand or two open hands, etc., can as well be understood as warnings, as numbers or as a game with many other meanings. By means of repetition, this gestural material is transformed into a (dance) phrase and thus dislocated from the topic structure of the meaning into a new viewpoint, which acquires a new meaning on the macro-level - the one of the gestural fragment or of the dance phrase. Pravdan's each movement decreases in stability, in opaque unalterable "substance" in which a certain signified would have otherwise been revealed - a certain signified or at least a request to interpret the movement as a gesture of "something other" than what lies beneath the form itself or the materialization of performance, because as soon as movement is established ("settled") in the space, it will be removed and dislocated and turned and twisted from one lateral perspective of the audience to another. Pravdan's eyes are directed towards the audience every time before he moves to provoke the audience's gaze "in return", so that the movement should further serve as an impulse for a new movement, one that is relocated and retransfigured as the crossing perspectives of audience reflect it.

Graphology of dance

While a certain arbitrariness of the material structuring is suggested here, for the spectator will be mistaken in her impression that the seductiveness of Pravdan's overt hopping gaze at the audience only reveals himself seduced by our gaze, by the impulses we trigger for him to dance the way "we demand from him, provoke him to do" - the illusion of the fictional contract at close range of audience-performer mutual contemplation - Nikola executes a different tactic of evading re-presentation of dance. She starts off by pre-positioning, by re-presenting "fortis", by pronouncing every font name while performing one out of a series of parallel lines on the surface of the space. A dance sentence is written down in different typographical instances, as if different possibilities of speech ask for transcription through appropriate types of handwriting. Nikola replays the same dance phrase in a different articulation as if its musical homologue - i.e., its melodic and rhythmic material, the skeleton or threshold of the recorded music which we hear by recognizing several arrangements of the same music material on the basis of different temporal nuances and densities - did not change at all. It is not the text that is relevant, but the texture, working out not on the thematical variation



but on the topographical and the transpositional Focus shifted to the "how" from the "what" being performed. Nicola's "swallows de style" are a progenitor for a graphology of dance - a discipline which does not demand from spectators to play the role of literary theoreticians but imposes on them the position of a graphologist of an examiner of the material script. In other words, our attention is drawn away from the metaphor, metonymy and other dance tropes and directed towards the sublimates and restricted towards the pure materiality of the movement and the ways these movements are inscribed. The dance stage - the material exponent of this "script" - acquires thus a special place and becomes the key element of stage design.

One of the ways to contemplate the suspicion towards the phenomenon that perplexes with the thesis that one does not begin anything but is always begun - is to develop, against contemplative inception (Peter Sloterdijk: "To begin is a peculiar thing. Not thinking about it, I know what it is, but if I do begin to think about it, in fact I don't know"), a series of impulses for constant re-inception, so that "this also should neither be counted as a beginning anymore". Thus condensed, repetition is certainly a perpetuation - multiplication of "beginnings" renders dramatic moment of the "ending" relative while the action of assembling "inceptions" takes away the pathos of the "completion".

Costume design of music

To emphasize the performance plane would entail a wrong interpretation - as if it implied the development of the art of speech which is precisely the technique of utterance ascribed to the rhetorical shield of relativization of the issue spoken. That is why - if the dance itself does not show mimetic or formal and structural analogies with music - a question rises at the point where music, costumes and all the elements which on dance are selected - is it a matter of an aesthetic attitude so that one's taste ("I like this music") is judged by the pleasure of the dancers? Not at all - because this explanation would meet then the "normal" demands of the audience for essential affirmation ("this is dance"). It is rather a question of a more complex rhetorical function of the selection of no other but those music pieces to reconfigure into intimate "costumes" of the dancers - not as decorations masks nor grimaces, but as other "objects" producing in divergence to dance their proper resistance to "clothing".

The march in A major from Beethoven's Seventh Symphony, serving as the backdrop of Praxidan's first appearance, operates on several levels. The theme with variations clearly suits the staging of dance as a reflection of the material from literally different angles where "the same" always induces "the different". On the other hand the musical theme is heavily mimicked through the repetition of the melodic steps in the rhythm of the march. This is a convention originating in the

age of the affects theory - a "solt" a chorale prayer "lingering footsteps" - overshadowed by sentimental and nostalgic undertones in pre-Romanticist stylizations. I points out in a pose mannerism narcissistic figure that stylistically mirrors itself - thanks to the metaphorical power of the type of stylization - we seek to the resonance between the movement and the structural plane of variations despite the dance being obviously independent of music. Hence Praxidan's solt constantly hinders our habitual grasping. We are thus confronted with dance as music opposed to the contingent correspondences - different irreducible structures. Is the fact that Praxidan again places himself at the center of the space influenced by the final cadence that announces the recurrence of the theme itself - because of the stormy loud orchestral lull of the third variation that the economic repositioning in the space suddenly grants into larger movement? Does attempts to clarify the description - if this cannot need a suspicion of the aesthetic openness - the epithets that I seek out and ascribe to - be performing in order to - reduce this "what" being performed - an understanding which will succeed in rationalizing pressure in the act - activity of performing?

It is not - Praxidan's dance that escapes the inexorable pulse of the march. Beethoven's variations attempt to free the self implied - insist on the ornamental repeat or architectural so as to soar to the independent plane of Dutch architecture and allow for the emergence of Romanticist subjectivity beyond the regulative norm of the Classical form. At the moment when Praxidan and Nikola intervene into one another's textures for the second time, it is by carefully marking the traces of his steps that Praxidan walks on the line and tries to free himself from it - that which is tranquil in this - propagandistic - choreography using Nikola's - the - ing - into - being - moving behind as his own - does along - the - line - uses to tread. Just as in the beginning he puts down in a corner of the space his "other clothes" including the shirt - is world afterwards - hence for the shirt that was identical with the one he was wearing while stepping onto the scene - to walk next to one's own shoes - to behave with respect to the - made one cherishes about one self - the Dutch proverb has it.

Musical motives are thus reorganized into the intimate "costumes" of the dancers - and in the same way as resistant objects - as independent elements of the dance composition offering their own resistance to being "clothed" in these conventional frames. On the other hand Praxidan's and to a slightly lesser degree Nikola's "dual rings" with the "musical" forerunner he lifts up his sleeves - "umercus" - as - is - repeatedly unfolds - takes off - puts - his shoes after the "visibility" effect of an otherwise completely discreet non-aggressive cover - inasmuch as the music, the costume "material" in his production precisely because we are invited to recognize its permanence - precisely because the performers - and especially Praxidan - do not "wear" a costume - but pre-position and object - it.



Solo duo

The performance of Solo My - roughly speaking falls into two parts, all of which last for about ten minutes. Praxidan's section Nikola's section In the first of which Praxidan stays on the stage and persistently writes down in his notebook) then parallel performance of both participants from the middle point of the show and finally the last quarter marked with a musical and lighting crescendo effect (with the use of both main



musical motives), wherein on several occasions the two performers replace one another on the stage. "The fracture of the form" is therefore temporarily punctuated and can be very precisely located in time: for the first twenty minutes or so, that is, other words, approximately until the middle point of the show, Pravidan and Nikolina bear no physical contact, they do not even enter one another's corporal field, their bodily volumes stay untouched in relation to one another (although not so in relation to the audience, which is

"inserted" into the body space of both dancers as well as into the production space). From the middle point of the performing time on, the show reflects and the participants come into a direct physical contact, whereby the idea of a double parallel solo is visualized.

After their separate acts, Pravidan loitering in the vicinity of Nikolina's solo, there occurs some interference, which I would try to precisely define here. There is no doubt that the materials are

exchanged at the stage, but they are not reproduced, adopted nor evidently adjusted for either dancer who takes over the material from the other one. Since the difference between what is performed and what pertains to performing is not emphasized, an expected "assemblage" or a duo composition is missing. Contrary to what the dialectical process of the sonata form would imply (an exposition of two contrasted elements, a development and a syncretical reprise), there is no recapitulation in unison, because there had



been no duelist confrontation in this first place in order to justify for a reconciliation. It seems as when they meet, two lines accidentally intersect and touch one another in union and then separate and diverge like in a heterophonous texture where one voice occasionally offers either a support to or an impulse to the other or they dissonate with indifference. The unavoidable difference at the moment of the material exchange is not interesting in itself but has to be formalized and positioned as an intended divergence of movement.

A double solo? A parallel performance? Is such a thing possible at all in the space that is in advance given (assigned, overdetermined, independent from a particular will) as intersubjective? Let us imagine a hypothetical variation of the double solo theme and reduce the movement of both performers: Provdan and Nikolaia sitting for 40 minutes, both in their respective corners of the stage and turned backwards to one another. Even this kind of radical "dance" score would retain something of inherent intersubjectivity of the scenic space. Provdan's (hypothetical) 40-

minutes long sitting can be recognized/interpreted as a performing phrase of Provdan's and only Provdan's ("Provdan-like") sitting only and exclusively in relation to Nikolaia, that is to say, only as a "non-Nikolaia-like" sitting phrase, and vice versa. The difference, no doubt, "must be formalized, positioned as an intended divergence of the movement" precisely because of "the unavoidable difference" in performing an imagined dance phrase of sitting. The performative material of "sitting" (or of any other imagined dance phrase even of a part of that phrase, of a certain dance phoneme) is constituted in the difference and only in the difference that is formalized as such. Its aesthetic effect is produced through the materiality of the form, through its fast-grown palpability.

We have thus come to the point of no return. Even if we tried to affirm, either of us for his/her own sake, or in other words, either of us in his/her own meditative phrase, that a least which comes from the other end of the wire is a soloist one, that would be as much as unconvincing as it is untruthful. Furthermore, "the unavoidable difference at the point of the material exchange" would be ascertained as an uninteresting, expected and untruthful truism. The product of such an exchange must be impregnated with a certain, recognizable and previously created form. Moreover, this formation is a product in itself, whereby, on the other hand, one does not deny that this formation is produced in a direct dialogue with a specific content which nevertheless is not nor can possibly be hygienically separated from exactly this and in this way created form.

At the end of this reservation there is also an unpleasant question lurking: should we be disappointed after having discovered that this textual production is not only "induced" by a completely determined dance production, but is itself structured as - roughly speaking - this same dance production? It seems, namely, that it is in the gestural texture of one of the two dancers that the other one inscribes his/her footnotes or that it is in the one's text/thought that are engraved the footnotes of the other interlocutor, without being clear at all what the so-called "main text" is as opposed to the "comments below the line."

Standing gaze and constituting audience

This self-reflexive remark precisely resembles the following statement: "You know that I know that you are watching me, because it is me who is actually demonstrating you that." This is one of the possible performative attitudes of the performers who return the gaze to the audience with the awareness of being watched. The gesture that would be counted as conspicuously theatrical, if it were stretching the limits between the private and the public domains, does not acquire cynical self-indulgence here, because Provdan and Nikolaia do tackle the attitude of looking-back-in-return. The disposition of the audience, literally enclosing the walls of the scene as if it were an arena of the event and by its proximity



pressing the performing space and at the same time rubbing against it, designates a carefully measured extent of participation. Whereas Pravdan uses the gaze to indicate a public performance as a see-saw between a situation of "displaying" and "being displayed", Nikolna objectifies the relationship between the audience and performers in dance by which she demands from a spectator to touch and support her, to give her another physical force that will help her position herself and produce the movement.

The exploration of the duo-solo dialogue thus extends by the introduction of the audience as a "third participant" into the structure of the performance. This structure is, consequently, not just performative anymore, it is perforated, too, ruptured by numerous fissures, it leaves the possibility for the private to transmute into the public domain and vice versa. The audience is really included in "labor division", it is forced to carry out not just a part of the performers' task, but - and this is what I find exceptionally important - its own task as well. Pravdan's and Nikolna's action

of involving the audience in the field of performance is an important part of the establishment of the solo-duo relationship and this is done by the intermediation of the third participant, which is not simply "the audience", this third participant is represented by individualized representatives of the collective, which has yet to become "the audience".

The first consequence of this established coordination is an interplay of displacements among already established functions primarily ascribed

to the participants. For instance, Pravidan introduces into the play a banal gesture of the finger snapping, but then he gradually contextualizes it so that (together with frowning with his eyes) it becomes a gesture of his direct communication with the audience, this gesture is in the second part undertaken by Nikolaia in order to communicate directly with Pravidan (in one sequence, for example, it is by snapping her fingers that she directs his motion), and at the end also with the audience, whom she addresses with the question of what would the real meaning of this gesture be.

Nikolaia stops before a randomly chosen spectator and starts snapping her fingers.

"What does it mean?"

Without Nikolaia stopping to snap her fingers, the woman whom she addresses replies:

"I don't know."

Whereupon from the opposite direction, by snapping once again her fingers before the puzzled woman, Nikolaia retorts:

"I don't know either, but here it comes again!"

In fact, this case of addressing the audience differs (which is logical, since Nikolaia only reproduces Pravidan's gesture) from the previously established protocol, where every Nikolaia's stepping forth into the audience is marked with the fact that she previously laid down the numbers 1, 2 and 3 on one of the lines (lines of the choreographic sentence) drawn on the stage. Every immediate introduction of the chosen spectators not just into the space of the performance, but - which is in the case even more significant - into the dance phrase, the "choreographic sentence" itself, was previously proclaimed or clearly marked as a footnote: a comment below the line of the choreographic stave. There is no doubt that the spectator acquires a special function, but this function is actually a comment, an in-scription into the "main text", into the body of the text. One must bear in mind here that footnotes are not just some technical appendix, "devices" not just an unavoidable and harmful by-product of the text, as far as the structure and the relational (and not static production) of meaning are concerned: footnotes are equally indispensable.

The introduction of the "third actor" has another consequence, this time taken by the audience itself. The gradation used by the performers while directly addressing the audience, or better still, only the randomly chosen representatives of the audience, starts from Pravidan's gaze and gesture, proceeds in Nikolaia's physical contact with the audience and concludes with the direct verbal address to the audience. I am not inclined to attribute a greater or lesser degree of significance to any of these ways of communicating (visual, tactile, verbal), but one should nevertheless admit that it is the last (verbal) way which produces quite an extraordinary effect. When, namely, Nikolaia communicates with the audience, she does this so that in one case she asks spectator to repeat her words loudly while in other cases her whispered conversation with chosen audience representatives remains inaudible, and that means hidden and suspended for all the other spectators. Thus, a spectator represents a spectator for another spectator if we are the one to whom the secret message is whispered, we can do nothing but delegate our function of the spectator to another spectator because we are ourselves watched at that moment. On the other hand, if we belong to a much larger group of those who must guess what the privileged spectator had heard, this would certainly be a moment of frustration.

It is this essential frustration (no matter, hence whether a "messianic" message is whispered to our ear or we are just mute witnesses of this occurring to someone else) that raises the question of whether really "this participation by no means implies that the performance is constituted by the spectator?" There is no doubt that *Solo Me* is not constituted by the participation of the audience in the sense of the participatory theatre of the 1960s (for example). On the contrary, the poetics of this production is based upon the contemporary procode of participation, which stages the spectator's gaze, manipulates by transferring functions and plays with transgressions derived in this way. I would therefore say that the spectator does really not constitute the performance, but that's why both the performance and the spectator constitute the audience. According to the classical position of theatre studies, spectatorship is considered to be a constitutive part of performance in the sense that there would be no theatre without the spectator who is the "witness" of the occurrence on the stage. In the case of *Solo Me* we could say that without spectators and performance there would be no audience.

Choreographing the space

We should examine the performance space of this production, that quadrangular arena equipped with lines that are drawn (words or lines of "choreographic text" with marked footnotes, etc., but also with staves as in a musical score, and even with a race track, etc.) and the audience encoding this performance stage. It is on the ground that a great part of this perform-

ance is played: the performers walk and hop about on the floor, they crawl on all fours and throw themselves down to the ground, they lie on the ground and do a headstand, they use the ground for putting a costume aside as well as for writing down the "choreographic sentence", etc. The participants are glued to the stage. That's why we have to ask ourselves: how - and whether at all - the space itself determines the performance of the production? What is it that in this case belongs to "the performance as such" and what to "the medium of performing" and does the specificity of the space in any way determine, i.e. (reversed?) affect its concept? To what extent does the space itself - where the performance is shown, influence its reception?

The performing space is constitutive not just to the point of being inscribed, but also of being reduced to the form and the size of what the writing/performing necessitates. Of course, the impression can be conditioned by the fusion of the dance's filling the stage functionally. Or otherwise, it may indicate the essence of the pathos inherent to the distance between the auditorium and the scene, the distance that produces the aura of the "piece", by means of which the performers are assigned the function of figures in order to represent the audience on another sub-line scene. Hence, our proximity periodically separates us, i.e., enables the singular positioning of both the members of the audience and the dancers.

Finale

The relation between two choreographic projects in one performance is an inclusive disjunction, which enables singularity of the solo through a virtual order of one dancer juxtaposed to the other in effect but not in fact. The impossibility of a separation of the two renders each of the two solos the potentiality determined in that it is not actualized as a solo - a full experience of the capacity for a singular establishment of the dancer not acting in a solo part. There is no privileged beginning nor any Ur-distance. What is there is only a relation or an indication that it is yet out of established relations of the conditioning that this point of orientation for an individual act can be materialized.

Pravidan changes his shirt for that same shirt again, sweaty and battered, the shirt in which he began walking his dance solo. Walking itself is not less important than its final destination. Nikolaia takes away her numbers-footnotes and reads Pravidan's notes. Traces of the pencil left on the paper, traces of the feet left on the stage stave. Traces, whose presence we perceive, turn into the traces of erased traces. Even if Pravidan and Nikolaia decided to perform their choreographic materials separately, either of them for his/her own sake and in their own solo, these hypothetical solo performances could not be solo anymore nor could they ever be started again. That could simply no longer count as a beginning.

DVOJBE (OKO) TEATRA

Marin Blažević

Fotografije: Sandra Vitejić (Kamov, smrtopis /
Moulin Rouge), Thomas Aurn (Holmrepiel)

Ne imate kasnije zračiti bili prisira, nenjena gomila.

Branko Gavelis



"Teatar to nije!" odgovori Vojnović Kemovu. Stotinjak godina poslije zatekao sam se u raspravi s teoretičarima umjetničkog performansa-teatra. Tema: savremi slučajevi Brazova. Mojeg sugovornika muči to što "To je (slijede oznake nazočanstva i zaočanstva još uvijek, samo, ipak, prevrće) teatar!"

Nekoliko dana kasnije autor sličnog profila bezrezervno me uvjeravao otkrićima u ovoj: "Da je model teatra kojim operiraju Jeličić & Rajković već sasvim jasan i sve što oni još uopće rade samo su varijacije toga modela punjene više-manje istim semantičkim materijalom."

Novoteatarska paradigma, pojednostavljeno rečeno, rađa se i razvija iz estetsko-političkog otpora prema dramsko-literarnom i mimetsko-realističkom teatru, materijalju, sredstvima i mehanizmima proizvodnje te ideološkoj funkciji tovarne reprezentacije i njene institucije, fortiforisanog pogona za daljnju, neprekidnu samo-reprodukciju. Realizacijom koja se zbiva u prvih desetljećima 20. stoljeća započinje i proces novog samo-uspostavljanja (upravo samo-nacrtavanja), re-met-a i zatim i de-nacrtavanja teatra. Slijedeći stotinu godina proleće u raspravi¹ o teatarskim i prelaženja oko prvih pitanja: što teatar jest, što bi mogao biti ili, dakle, je li ga moguće i kako uopće dokriti?

Od svodenja na glumce i berem jednog gledatelja, pa na gestu, gestus, glas, okvir, ugovor, četr formu, agitprop, čin, učinki, okruženost, akciju, pogled, (žvu) sliku, Arapok, sustav znakova, znakova, dokidanje, magnet, doživljaj, fluida, aneigmu, ozonozonu ili pak nulu, do prenošenja metafora teatra u dokidanje postmoderni, naročito socijalne teorije, gdje ćemo ga, eliminiramo i otko njegova nevidljiva ili problematična svojstva², a istaknemo ona evidentna³, zateču dokidanog u "carstvu spektakla" (Debord) i potrošenog u "terruelnom dobu" (Baudillard) - rasteže se pojam, praksa, institucija, situacija, "komplikovani fenomen nazvan kazalište" (Gavella). U rasponu pokušaja da se shvati teatar, krajnje i komplementarne pozicije zauzimaju dvije definicije, konceptualno minimalističke, ali zato maksimalističke po sveobuhvatnosti kojom obdaruju teatar:

Gavella: teatarska izvedba uslobožnjavanja glumačke knosti: započinje prepoznavanjem čina gledanja već u nutrin čina glume

u aktnu glumčevu zapreku (u) spajanje obla, u ostalim umjetnostima principijelno razdvajanje faktora, name: promatrač i stvaralač. To spajanje poprima još savršeniji oblik kad se spajanje čina u glumac na sceni, kad ga slušaju i gledaju, ne samo nosilac doživljaja gledatelja, već da on mora doživjeti isto tako i u sebi; i prema sebi stavlja gledaoca, stvar promatrača, jer samo takvim uvođenjem sebe samoga, formiranjem gledaoca u samom sebi, može on postati reprezentantom gledaoca izvan sebe. (...) U načelu kako de glumac postaje taj gotovo vrtoglav čim, to jest da bude istovremeno i gledalac i gledan, kad i čije bi glumačkog problema. (Gavella 1967: 158)

U čuvenom razgovoru sa Schechnerom i Kirbyem, Cage postavlja definiciju koja ne želi izbjuki:

Jednostavno bih rekao da je kazalište nešto što započinje i oko i uho. / Razlog zbog kojeg sam postavio tako jednostavnu definiciju kazališta je u tome što se po njaj sam svakodnevno život može promatrati kao kazalište.⁴

Za Gavellu, teatarska situacija (glumac i gledatelj) kad predstavljaj i promatrač) uspostavlja se već unutarnjim radom samorazvoja glumačke knosti, interaktivnim odnosom organskih doživljaja i sportsko probudene samo-poznatosti različite instancije (unutarnjih gledatelja), koja neprekidanim preobrazbama rad, mišljenjem, nesamim, amorfnom organskim materijalom trasa i regula postepeno sagledavanje po oblikovanje i uslobožnjavanje ne samo unutarnjeg tamejnog i opetito-dobivljano-reflektiranog materijala i vanjskih i u odnosu na svakodnevnu gestu-govor deformiranih i akustičkih i vizualnih porječanih sredstava, nego i glumačke osobnosti i glumačke osobe, u estetskom i etičkom smislu. Glumac djeluje tako da svojom akcijom pobuđuje unutarnju nadziru u vanjskom gledatelju: On gledanja doživljavanja (glume glumca) intencio bi izazvati neku vrst reakcije, dakako potonje glume u gledatelju. Su-igre stvarnog i potencijalnog glumca i gledatelja osnovna je stvaralačkog procesa koji bi baš u teatru mogao proizvesti iznimnu zajednicu.⁵

Premda je takvo unutrašnje i organsko, teatarsko i zbivanje s posebnim vanjskim učincima naročito izraženo kod uvođenjem estetskih doživljaja, ono nas pro-izvodi u našim svakodnevju, u kojem (se) glumimo i gledamo (se), ne samo kad stavljamo maske na lice i prihvaćamo uloge u kulturnim predstavama izvedbama, nego i kad se nalazimo na pozornici i u gledalištu svojeg osobnog, upravo intimnog, unutrašnjeg, nepreglednog teatra.

Za Cagosa, svaki od percepcije već je potencijalno teatarsko iskustvo, jer nas može konstituirati kao gledatelja-slušatelja onih poziva koje su započele našu pažnju, pa su se uljevom iz tijeka automatskog primanja i procesiranja opetaje našle u polju zamašnog⁶ zbivanja, što se ističe doživljaj sa i semantičkom ugaženju, pa time već sadržava ulogu u reprezentativnoj situaciji, dakle postaje

¹ u okviru povestnih asargadi i glavom pletenih i dinamičnim i kontrastnim i kao asargadnim mašina produkte nate, izveštaja, studija i konferencija naprosto sadržno pletenih

² proces nastajanja, potencijale dvostruko teže, postizanje razdvajanja naprednoga, čim iznova u reprezentativnoj situaciji od strukture znaka do konstrukcije čestota

³ reprezentativnost i mimetizam konstitutivnost i kako sadržaj: identifikacija i koku

⁴ Cage nastavlja: I find that most interesting when one does something in the environment to look at. If you're in a room and a record is playing and the window is open and there's some breeze and a curtain is blowing that's sufficient it seems to me, to produce a theatrical experience. (1)

⁵ U tekstu "Gledalica u obliku" (Kazalište i javnost) Gavella (1930) pise: Kazalište uvijek videti u bezbrojnih skupa studija organskih pokretanja i stvaraju organiziranu zajednicu. Koji je doživljaj kao kolektivni produkt svoje aspekte društvene pozne u skupini idealnog dramskog akta što postavlja i upućuje glumce i publiku, autora i slušatelje: otpu i njena žive nastajanje (pre: Vanka Brako Senica)

⁶ Suger (izrazim uslobožnih i prenošenih) organskih doživljaja glumca i gledatelja: naja izdvojeni od lanaca emocije na natez tracionim na glumca (gledatelj) i obrnuto: Gavella započinje: Mi glumci ne ponašamo slušanjem i gledanjem. To slušanje i gledanje je samo trenutačno sredstvo na glumce ponašanje tako: da se u nama ponašanje i njegovanje što su tu u životu prisao i njegovanje ali akcije. Gluma dakle nije Schauspiel (ni) Histrion, već - st vena verbo: "Mitspiel" (1971)

⁷ U smislu promatranja-slušanja sada uokvirnog u nekom već uvijek nadimatanom obliku i oblikovljenog narobe

teorijskog diskursa, nad modelom, idejom, problemom predstave, tekom, tempo-ritmom izvedbe, slovima, nad nadhom, pažnjom, shvaćanjem memorijom, samozasjećanjem, vjetrom, čak scenskim šarmom: uopće pitaš li životom izvođača, kao i nad tekom, pokretom, melizmom? Pitaš se samo, koliko smo daleko nekom modelu i semantičkom materijalu spremni dati vremena i prostora, prije nego što zaokružimo – argumentima teorije i tržišta podupri – da je taj teatar potonuo tamo gdje je sve osam – jesno? I bismo se na novi model – Hocemo li, stignemo li, usudjemo li se još uvijek pružati bez odgovornog priključivanja kompleksovanom procesu konkretizacije i aktualizacije tekste predstave – bilo diskursivno ulaskom u izvedbu, sugrajanjem i diskurziviranjem oko nje, umjesto da briže-boje eksključujemo ono što čini nam se da je istak odnosno talog oko modela, a potom sliječemo i sam – već pre-obradu – model?

1.2.

Brezgovor **Kamov**, **amir** / **Moulin Rouge** toliko je radikalno previde, ipak, još uvijek, samo teatar da postaje sumnjiv. Je li to već strategija (je opet samo simulacija?) novog ruka?

2.2.

Heimspiel je nova predstava Nataše Rajković i Bobe Jelčića. Model je radikaliziran, svi do ne-operativnosti, pa konzervan, ispravljan, na koncu i ulazan. **Semantičko** se ubrzo prazni, osam kad se razbista – va – baš teoriju

1.3., 2.3.

Nazgled, obje predstave, prva nezaustavljivo, druga nešto sponje ali ipak, tonu u otpadne vode novog teatra pod teatrom uškrta koje povlače ne samo iz već starijeg novog nego i onog odavno izdahlog dramskog pa redateljskog teatra: nepoznatost, fikcionalnost, nistatnost, tatarost, teatralnost, još i meta-teatralnost, pa spektakularnost, interpretabilnost, kontekstualnost, personalnost, uopće, svevidica misla razvika referencijalnost: ma koliko isprekida i razbacana bila, čim u prvom naletu neku kurentnu teoriju metu nje zgodilo, polpsuje tim predstavama osudu na povjest. Pa kad još i jedna i drugi u svom onako – no, ponavljam, nazgled – slučajnom obzoru značajnu pažnju posvećuju banalnom, svakodnevnju i osobnoj priči ili prikaznom zabavljivačkom žanru kad što je imajski razlog za otpis iz relevantne rasprave o novom novom novom – teatru zabavljivačke se množi i **Kamov** i **Heimspiel** naprosto spađaju iz matrice i dodatno najnovijeg novog teatra. Ipak, u toj posvećenoj zajedničkoj izvedbi obje predstave dovede nas do obrata koji, usudio bih se reći, dovode u pitanje spomenute polpsu i otpis

1.4.

Plika i tjena scena **Kamova**, zatvorena straga kulisama i oslikanim zastorom, zatipana izvođačima (glumcima i glazbenicima), podrijava pod teatrom predstavljajući materijala i prisikom izvedbe koje upravo visi za dodatnim prostorom u kojem će razbuktati svoj svoj suzbajni naboj. Prehvaća se predstave-izvedbe preko ruba scene, prijava gledatelja uz stolice i zidove, pa kad se već čini da bi se čitav gomilanjem i kovitlanjem zagulen prostor mogao rasprsnuti, scena se u posljednjem trenutku nastava kulse se potuče u stranu, oči sredinje komad scenografije odmiče u dubinu pozornice, a oslobodan prostor počinje poprimati zadržavajući razmjere, po horizontal, vertikal, u perspektivi. I dok se čini da onaj otvoren komad nezaustavljivo kizi prema stražnjem zidu pozornice, da čiz, uz glazbeni krikovi, svojim svojom mislom udari u taj zid (prvi zid?), snuži ga i probu se na ulazu, u grad, sve do Katalone – Makedonije, u to novootvoreno prostanstvo, zadržavajući grofio, taj demonski žoludac, uplovljavaju barku, pa brod, pa podmornica: spušta se konstruktivističko-futurističko sunce-zupčanik: momen skaču u dringalki, mionke srene podijelo skaču⁴⁶, pripadnici albanske narodnosti utipaju se u ožilj, žito kornisan u zagriju Gertrude Munitz koji u elektran vrši pjesmu Josipa Lisaca, korneljan se katalo – i razdoblo, usljed nagle ekspanzije prostora razvija se analan vjetar koji zapuhuje lica gledatelja u nejevo: hoće li nas useti taj čovjek razapjan organozam: ili je to ipak samo teatar, koj zjeva kao grob?

2.4.

Prvi do **Heimspela** odijaje se u prostoru podijeljenom na osam polja, zapravo soba koje nisu odvjezne zidovima nego nabezima žicama na podu, učincima u žnaku, ponikom komadom namještaja i lampama spuštanim s desetak metara visokog stropa. U tim poljima-sobama osmero glumaca izvodi svoje pretažno narativne zadatke, a gledatelj slobodno bira po prostorom. Čini se, sve je paralelno događanjima zamjeleno kao neprekidno rasipanje i isjezanje novih i novih, živih, mikro-teatralnih situacija: jer pored osam prizora/prica/zadataka i onoliko zasebnih izvedaba i predstava koliko se prostorom kreće gledatelj, tu se u svakom trenutku zmiyjuju zadaci/uloge između gledatelja i glumaca⁴⁷, a usko uspostavlja i razvijaju teatralni odnosi između samih gledatelja⁴⁸. No zrenada, dok su gledatelj zabavljen svojom novom islesloznom ulogom (gledatelja redatelja-glumaca-likovi) u svojevrsnoj

hrednosti i dramele ne konstatu! kao što su na primer Wilson, Grotzer, Baugh, Peter i Soc, Refellado, Sencio, Dasko. Čim se približimo u dramsku produkciju i tržišta big namas novog teatra tu će se dati iznenađ kao skupi naba dugotrajne kulašne i glavne ulaznice crvenog kulturnog teatra. Prendu njihovu dugotrajnost: vodeću ulogu u diskursu, marketinškim i radije među izvedbama ostani neizmjenima: to trobojnomjstu ekskluzivnu tradicijomistiku koje su jedini protagonisti osiguravaju domaći njihove izvedbe njezovost. Čak iako su za obrate i konvencije u sličnostima predstave, izvornom dominacijom: pa i vremenom i kompozicijom: čak kompozicijom velikim lica – baš kao i njihove sekundarne – ne mogu objeći pitanja o etici i politici izvedbe/predstave koje nagrope izvedba uopće pa i tematičnima etika i politika gledaju iz pomoć kojih se novi teatar hoće pozicionirati: naprosto dramsko-ekskluzivno: odavno zaposlenim ne obnavlja onog dramskog vladavulog sociopolitiko-etničkog sustava koji bih hienaljskim ustroj i žnjog konstatu!

⁴⁴ S teorijom spomeno ili baz na: novotekstualna se zajednica još uvijek ima oslobodila i onih dekonstrukcijskih: evaluacija imajnog tipa. Tamo i tamo li i li i li i li to već radi prije 20 godina, što još gleda Wilson i Baugh? Je li kao Castorff, ovo kao Woster Group: ovdje me previde Goat Island, pa Forced Entertainment: još je Ako! i tek.

⁴⁵ Neka nas ne zjara gredno odušto osamih usjeta dramskog teatra: je mogući fikcionalni svet zatipen je mogućom teorijom ispravim i vremenom antagonističkim odnosu također postoj: izvođači ne pred stavlja fikcionalne likove, ali zato zastupaju teorijske pozicije: je teško se čiti primjedi da je u obo slučaj ne deku osamirne misli dramskog subjekta, primjedi ne drugi pred-stavljanje paravene i s dručijim ulozima.

⁴⁶ U kostimu jedne od sene performanse Anke Tomic autoreferencijalnim tlorom u mjestu upozorava na srednju svojeg eksplozivnog performansa **Čmi maraton**

⁴⁷ Iko neprekidno glume gledajući gledatelje: a do određene mjele i gledatelja preputaju incipitu i barem prema njihovim reakcijama uplovljavaju njegov akcijom

⁴⁸ Iko gledaju jedni drugi kako gledaju: kodu se razgovaju i glumci i, ovdje i prostavljaju





1. **Hempeli** sam prvi puta gledao u Hannoveru, u prostoru u kojem je izvorno postavljen (Šulhofen), dakle na materijalnom polju glumaca. Nakon govornika na Euroscen predstava je vrlo neobično nametljivo izvedena. Od predstavlja u nov prostor, ali i na od prvotnog pa stoga izostaje gledatelj i njegova, puno ozbiljnija, pa stoga prouzrokuje je poklona djelovanja pretežno u novim, engleske, koje je glumica pak smatrao manjevredni prostor za improvizaciju (a moglo bi se reći i manipulaciju) a već prethodnim izvedbama predstavljajući manjevredni, u pred postavljenim materijalima reakcija i odgovora na provociranje i potpuno gledatelj. Osim toga, činjenica da su govorili drugima govornik i njegovim i njegovim nego gledatelj smetalo i je izostalo iz grupe gledatelja kao sužena izvedba predstave. Jednako takva kao izvedba prateći ostalim činjenicama je i njezinu glumicu koja se u hrvatskoj izvedbi **Hempela** mogla proizvoditi opisane etike



2. Kao što sam rekao, u kojem Denda napravlja u svom "Struktura, tekst i u svim izvedbama (svečanost) ovdje se koristi gotovo proizvoljno i u svojim prvom političnom značenju "stodana" (a ujedno je i medijator igre odnosa-proizvoljno).

3. Prema u pojedinih izvedbama **Hempela** izvornim. Aplikacijom i interpretacijom do koje dolazi uvelik velikim izvedbama simulacija, materijal govora i glasove (nadaće glumica i gledatelj) može proizvesti stalan etik.

4. Kao komentar njezine asocijacija potonje značenja stavljenih stajala i posebnih uglova.

5. Jasmina Trifunović / Kamov

6. Jasmina Trifunović / Kamov kao Josipa Lisc Gertrude Munc

7. Susane Bazzov

8. delatno online njegove metaforičke programe

9. kao "complex network of connected drives: internal energy points and currents" (Lahman 1998: 41)

2.7.

Verbalni znakovi dominiraju u **Hempelu**. Tu se govori gotovo neprekidno, često uglav. Posebno u dijelu predstave prije prvog obrata, amfiterij izvedbe u svim osim postaja priznati provodi zajedno vježbama etike od slušanja? suglasja do disonantnih isklopova, od zvukovnih vibracija i anizova okružnih riječi, preko nestalih nemičkih struktura na rubu disantije, do znanstvenih sadržaja razbacanih informacija, moćnih riječi narativa, ili presjeka privremeno pak razaznatih narativnih linija. I oni gledatelj koji odaberu samo jednu od soba bez zidova teško će se koncentrirati na samo jedan tok izvedbe, a posebno ekskluzivnog tog kolektivnog amfiterijama dobiti će oni koji se odluču kritički od sobe do sobe, preko zidova, ili pak smetaju negdje u sredini dvorane, u razmabanom hodniku stana. Uvelik vektorskih prikazivanja, raspakivanja, stopanja i pretpanja zvukovnih, nemičkih, amfiterijama, semantičkih i narativnih razna govorne izvedbe, ali i žamora gledatelja u neprekidnom gibanju, postepeno se nastupa sposobnost percipiranja razabiranja izvornika glasa (ili glasa). To komfiranje zvukova, glasova, govora, taj sponatni instancije polog, pro-izvedba kognitivno-eksternim materijalnostima, odnose unutar reprezentativne situacije teoreti čini još neugodniji: koga se to čuje, iko, zapravo, neprekidno, govori?¹⁰

Podjela uklog/glasova postaje jasnija tek nakon obrata, već zbog rasporeda sudionika predstavne izvedbe u prostoru, konačno vidljivo podijeljenom na gledalište i pozornicu, no i tada dolazi do zametanja, jer osim što su glumici ponovno obrascu njima i gledatelj slobodno predlažu o čemu bi se moglo razgovoriti. Kako se na planu fikcionalnog svijeta sada svi nalaze u jednoj sobi, dnevnom boravku, premda bez zidova, jedan od glumaca, na bez meta-auto-vorije usmerena prema reprezentativskim neugodnostima predstave i njezinih sudionika, zamol za "malo tišine" jer je "pomalo besmisleno da tako broj ljudi odjednom razgovara?"

U **Hempelu** glazbe gotovo i nema. A u **Kamov**, **smrtops** / **Moulin Rouge** glazba napada i opjeva. Ali su su-dionici **Hempela**, glumci-izvođači i gledatelj-prizmatiči zajedupili relativno slobodnom igrom na svim razinama (ali ne i u svim fazama) izvedbe-predstave, od zvuka, preko kretanja, do narativa, između fikcije i zbilje, pozicija i akcija kroz rezove i presjeka reprezentativnih situacija (i na drugom obratu)¹¹, u **Kamovu** visok od postajanja može spajati jedno borbe za neku novu pri-sobnost, prisobnost nekom pred-po-stavljenom selu kroz su-gru odvajanja s glumcima, onih (i)stvarnih iiven sebe i onem potonjačnim u ovdje sada odvajanjem-odvajajućem sebi. Sve do dobijanja potpore

Premda činjenica da se govori u posebnim okolnostima predstavljanja u teatru nužno zahtjeva određeni stupanj nagiba intonacije prema teatralnosti, u **Hempelu** ga se nastoji minimizirati pa scenski govor priznati svakodnevnom, privremom, konverzacijskom ili apovjednom

1.7.

Neuspjeh **Hempelu**, govor u **Kamovu** nastoji se napretnu teatralnom izvedbom svijeti na praznu teatralnost, disantmentarizir, ali i u krajnosti, paradoksalno, dvedantizir¹². Uvelik rečeno nulte razina od koje se govor u **Kamovu** tek podigne njeviji već je bogato dekonstruirana intonacija kojom su riječi i rečenice uobličene tako da glumica (ne samo) govornica izvedba smetala otkriva visok - ponavljam, tek podom - stupanj teatralne egzaltacije, suzdržane i razdrabžene, ovisno o predstavljajkoj funkciji. Ta je već stalo povjerenja i obještvena kazivanja, poveznica delatno i s odgovarajućim postavom glasa i tijela, uporište zaletima izvedbe prema onom artaudovskom zadatku "svlačenje u govora mogućnosti smetati zvan riječi, razgovor riječi u prostoru". Semantičko nalog riječi (i rečenice) nastoje se u njezinom toku, zvuku koji su raz-iz-obljuge. Na djelu su dva postupaka. Ili se govor pretapa u plet, k tome često vlogizacij i polifunkcionaliz¹³, koj riječ naprje prodire i semantičke i zvukovno da bi ubrzo ipak radio kompliciran strukturu zvukova u koj je bila trenutnačno stopljena i prelo se preko nje dohvatljive značenja u afonizaciju melodijaste vrtloga. Ili hipertrofiran intonacijske amplitude uzrokuje progresivni naspad artikulacije, naspakivanje riječi i ostalih rečenica u krhotine koje se potom sljepljuju u riku, vspajanje, grmljavinu¹⁴, jeog, cveč, dihtanje, pitanje, nate, deranje, životopko zavljanja¹⁵, khotanje, pljuvanje, dihtanje, na koncu i primordijalni gust, hrpak, vibrirajući, suzama smeočen - ink iz krvnih bla mahnjog tijela etnatut, sukla kroz krvava usta, glumice¹⁶ i sklovo se bli cijelim prostorom (jodute uz pomoć zvučnika) kao kuga, "zamiš prema vanjšim iz čna čvone okružuje".

U **Hempelu** patosa teatralizacije kombiniranim djelovanjem ali i nadmetanjem nekoliko glazbe i hipertrofiranog verbalnog dekora, udiže se glazbeno-govorna izvedba **Kamova** naprje nadomak konkretnosti i prostornosti, materijalnosti i krutosti na artaudov način¹⁷, da bi se u posebnim trenutcima - pod poglaćenim pretiskom izvedbe tijela, koje se¹⁸ odupiru potpunju tehničkoj kontroli, okamenjavaju u penju artikulaciju i preciznoj gestikulaciji, ali i saternim magično-magističnim meta-oblicima abstraktnih *hypertrofe* - neobitajno rasprila u buci

Ipak, kako u predstavi **Kamov**, **smrtops** / **Moulin Rouge** pomirni onu ekskluzivnu moc teatra da bude "jedino mjesto na svijetu i posljednje skupno sredstvo koje nam preostaje da izravno djelujemo na organizam" (reče Artaud, i činjenica da su u izvršenju takva zadatka upletena dva priznana žanra muzik i melodrama, utjelila na dnu žanrovskih hierarhije, ondje gdje se izvedbena umjetnost približava u industriju zabave? Gdje popularna i masovna kultura zabave svaku perspektivu artaudovskog koncepta djelotvorne, stovlje strinske kulture. Čemu, zapravo, taj sraz između raznorodnih urika i nakupne lekn nota?

Izvedbe *Helmspiela* prošle, struktura predstave/priče postepeno se ustaljuje – a obruci fikcije traze oko predstave. Sve manje su iznudači, a sve više predstavljaju funkcije: umalo leon, gledatelj, sudu mogu, ali nakon prvog a posebno drugog obrata) rasterećeni od prijedlogi ovjesi i zadatku⁴³ prouzroci: natvnu su svoje mješice predstave na izvudu-predstave od sobom

Gledači može pokušati sastaviti prvu premisu ili mu zamisliti celina i neprekidno kvadrati osnovne linije točke gledača u kojima se samo privremeno sažbu smužtanim izvođenjem disperzije informacije (između ostalog: o agansima i njihovim odnosima), te iz kojih se kasnije profi spreklane razmatraju. Ove i neke druge lektore gledača one izbora

ni, gledatelj se može dati u potragu za povidjenim iznucima tipičnog ponašanja, signalima (autobiografskog, ne sasvim likovnog), autentičnog žestokog života iako nam autori koji odnose izvedbe osobnog predstavljačkog-narativnog materijala: Njame, Jelco i Rajković i ovog su puta temeljno miješali pripisuje, razniđevali i oblikovali izvanju u procesu rada s glumcima-izvođačima, bez normalnih naloga dramsko-literarnog predloška, zbog čega je ne samo dekonstruiran odnos između glumaca i likova nego i hijerarhijska pozicija dramaturga i redatelja dovedena u stanje produktivne neopredive, bez odlazna i zaleđa u tekstu i u stanju vrsnosti od glumca-izvođača. Time je prije ovog znanstveno problemno ono neadekvatno područje predstavljanja u kojem osobnost dobio priku za pune nazive od sastava (jivost) pred i razvoja lika od individualiziranja izroza i drave u fazi nastajanja predstave, iak i tekovni svake pojedinačne izvedbe⁴⁴

8. neosjetljiv na pukotinu u reprezentacijskoj strukturi, reprezentativan za razlučivanje fikcionalnog od zbiljskog identiteta, primordij od utjelovljenog znaka, apstrakcije uspjehnosti, dekle realizacije performativa gledatelja se može prepuštati umislomali djelovanju fikcionalizacije, upuštiti u interpretaciju predstavljavatelja, koji bi se, recimo, mogla zaviriti oko napora i na kraju nemogućnosti uspostavljanja i održavanja komunikacije, nor u jednoj točnoj situaciji orasjedanje drame, doći su oči

It, umjesto da traži za zajedničkim interpretativnim nazivnikom⁴⁵, gledatelj može pokušati razvstaviti prikupljene informacije, slagati fragmente pojedinih osobnih priča, ukoristiti izdvojene perspektive kako naznači kandidate, dok umišlja za raznomjerne maske tipa II se bezuspješno trudi uvideti u skrivenu funkciju da konstruira dramsku situaciju.

Ni, proizvedla narativna, dvigbenost performativna, identitet izvođača, ne-igranje karaktera, pa onda i osobnost, svakodnevnost, intimitet, bliskost: ali se tu obvaruje linije koje **Hempel** nasledjuje u **Promatranja, Usporavanja i Nesigurne prebe** ali sa njima ne zaustavlja. Premda su u svim dosad izdatim predstavama otkriveni predstavljanje, dramaturška struktura i postupci baš evindenti, a fikcionalizacija svoga zbijanja nóm zapovedena baš ne obvezana, uvijek je osobnost izvođe, relativna sloboda igre, izbjegla u prvi plan. Čak i u dramaturški čvrsto zaokupljenoj, medietatarskoj, pa moglo bi se reći i programatskoj **Nesigurnoj prebi** u **Hempel**u, međutim, čine se da su po svim (već) standardi napređe radikalizirani (do prirog obraza) i potom progresivno funkcionalizirani. Postepeno zbijanje interaktivnih polja predstave, balotiranje dramaturške konstrukcije (na temelju priročnoj procjeni) a nekad drugog obraza i ustajanje obješta zarom **„stila“** oblika i sustava komuniciranja² neobično transformira **Hempel** u sasvim konvencionalnu predstavu. A ta zbijajuća transformacija, srok dramaturške luke od znatne otvorenosti izvešice do strogog predstavljačkog zahvora, moglo bi nas navesti na pomisao da se **Hempel** ne odeva samo na narativnom, fikcionalnom, performativnom i interpretativnom planu, nego možda prelatno provodi i – posredstvom izvešice-predstave a ne zgozavljajući teksta i tehniku gesticulacije – možda baš u istraživanju i ne-izražavanju

Drugi običaj u predstavi **Heimspiel** označit će jedna replika: "Ja ova uopće nisam ovdje. Misla se na gledatelja".

I dok **Hemspieli** prelazi dramaturško-redakcijske osmišljene radionice⁴⁶, proces traženo za izvorne i mešane buduće predstave, iz svakodnevnih i privatnih, malih i-pri-povijest, situacija i događaja, intimnih problema i dužnjaja, dakle tokstov niskog stupnja kulture reprezentativnosti i samu političko-umjetničko estetske vrednosti

18.

Kamov, smrtopis / *Moulin Rouge* guta, probavlja, izbacuje i razbacuje nepreglednu količinu klišea, dramskog, filmskog, poetskog, uopće i visoko i popularno estetskog pa političkog, kulturnog, savremenog, zaštiteno iardinsano, izmisljeno, pouzdanog, mističnog kapijale⁹⁰.

Na mjestu predložaka predstave zaogrnuti su zapleni i bari (inter-tekstualnih-medijnih) transpozicija žanrova **Kamova** i njegov protokolepredstave: opus naprve su transpoziciji u **Kamov, simfonija** i da bi se u tu frazu mogla transponirati i Snepceva osobita intelektualno-odnosito-umjetnička (tipična) ¹⁸ , čitav taj paket postao persiflažno je transponiran u muziku, koji već svojim završenom delom nagodno transponira u melodramu, političko u revijulo, estetsko u kač, pa prijed transformaciju monomanih strajaka, šok i sake u tozu, stas potpask za akciju. Kamova Snepcevaevim ekonomističkim zahtevom sam muzik je transponiran u nudi-muziku, naspada se u znoju, trzaju, utiku i kizu, levi i mesu, i pak, osimnudi-muzikalnim, kizmatizacijom, živopisno govornu, noću i dnevnu barirovu konvenciju u ekonomistič-

43 A pak, giban o perspektivi, ispreobraćeni kipu
in raneće sve vešnja vlast glumica zamjena oči
rom i celulaferon struktura predstavlja

[illegible]

46. granta situacija konverzacije psihološki kompleksni
reakcija među i u likovima

⁴⁸ potpuno galenje posredujuće referent izdvoje
uvažavajući i vanjskog komunikacijskog sustava (Pitelj, 2004)

⁴⁸⁸ *Agave* je druga od sedam vrsta u kojoj oboje raste.

na procesu izvedbe predstavljaju prema Schechneru (1982: 21):

te jedra od mnogih zvezdovih jutra izletje, pri čemur
tisoče love na utopaje. Od takih u programskih kletih
gladihno čenjavajo predstava namu autor Džeri Bul-
la. Na mrazu gladih klet kloni so za svet dobljeni s
zornimi letali, intelektualno penitencijo, parano in
matopaz, od prenehanja silovito spora kanta, mu-
sika, njeval filozofa, (str. 67) - vsledenim razpisa
(paziti, razpisi) Kronološko: doje razpisano popularno op-
rje po postopajenosti 3000 Meni teku, teku, znanostno
stajališču 60 in (Milion) projekcije razpisov 70 in
(Visej, penja) - izbrano novovseh 80 in (za voljo same
sejete).

⁴⁰ na (a) = pominę = polcający smako Śniaderova drame uroczynia Saba Petreuski (1967).

Nakon obrata, dok se ide na svojim mjestima u gledalištu,⁶² a glumci izvođači u jednom redu stalaš napreduju napred,⁶³ gledateljska su još uvijek otkrivena vrata da participiraju u predstavi izvođača. Glumci izvode vrlo brzo su se, doduše, povukli iz gledališta i dnevne komunikacije s odabranim gledateljima, no kad se poštive pitane tema razgovora, gledatelji su pozvani da li sami predlažu. Promida neko izvedbu prihvaći poziv: nakon nekakva inicijative iz publike postaje sve jasnije da su glumci prethodno izradili strategije samo prethodnog prihvaćanja izazova i zaobilaženja povratka na veći izboristi dramaturški shemu nudišta odgovora na pitanje što čini i o čemu razgovarati. I kave, i vic, i glodanje televizora, je li jedan vic, i, nešto drugo. I dok se glumci-kovi i gledatelji-kovi kopicaju u mreži beztreptajnosti, koncept slobodne igre, recimo tako, služiava su u dekolingu dramaturgije, ali ne na razini vidljive strukture predstavljajući⁶⁴ nego na razini metadramaturgijskog preispitivanja. Ne diskurzivno nego neposredno kroz izvedbu predstave provedenog dramaturgiranja - dramaturškog (djelom i narativnog) strategije preporovetljivih iz pražnih predstava. Kao jedan od izlaza iz neuklonivosti čišćenja, zaklebanosti i ispranosti konverzije, nudi se baš: "jedna osobna priповest"⁶⁵. Automatizacijsko izmještanje takus predstavljajući recepta produbljuje se kada jedan od glumica-ikova izvođača, zasjedne skakivanjem s teme na temu i prevodom osobnih priповest predlaže malo šutnje: "a mi skakivati?"⁶⁶ No time se već ukazuje prilika za daljnje dramaturgijsko strabiranje procjepa vnemara (i izvedbe predstave, odnosno priповest)⁶⁷

Gledatelj se može dati zaupiti razipitajenim dramaturškim propozicijama, razjašnjenjima, rezanim planovima, vremenom, perspektivom, predstavljajući svojih si-ot-povijest. Ali, pokušao odojati otporu i frustracije što ga sve očiglednije likovanje i uslobojavanja matrice izvedbe-predstave sve više uključuje u igru, premda je to ve drugop obitasti još uvijek, barem na planu likova. Iako ih uključuju u predstavu. Glumci-izvedbi-likovi još se uvijek obraćaju gestima, a njihov gestus otkriva svijet i pralnost dopisivo vidljivu i pogodu gledatelju, premda neposrednu komunikaciju sve češće prekida nastup u

gost. Njegovo gledališče odpravi zavajen v miru gledatelja. Naglasni so prostori slabo kombinirani, glavnica-lekva o gledateljske krog so rane z nekoč razlogi privoliti njihovi pažni. Na prelova-rane odgovora neukladnih su cilnika predstave v neukladno ogovarjanje bezdarne je obrat u uspešnost z najpostranem i konarnim postavljanjem četvrtog dia. Četrnaest tematsko odrednih proroč-nih, nazivnih "situacije na lepru", krenih strigluh iz pojednih ni neprirednogo naravnostne pletive predstave, vednom diploških i sukobitarnih zvodnih, zvodnih snopov najkraj svetla, odpravlja se u sionskim i

Zaželite novostelarske in podpisne ne prepoznavati samo u zohrjevanja za enaropacem od draml literature, nego i po postopoma, silovito; strazgajama resnikelneja pa ukidajajo mekme u kuzelne slike i zvedbe? Paradoksalno: taj je proces dobiti pokušajima uspostavljanje (re-)realnosti realnosti ne scem: koga je, i opet paradoxalno, uvijek opet ostala realnost umetnuta u realnost scene i barm scene realnosti, pa se – tako nčm drugim onida tim uklopljavanjem – nužno našla u reprezentacijskoj situaciji, već nadomak realni (primada ne nužno i njegovo istaknuće)? Kroz zvedbu predjstva *Hemspilsi* i njome zvedbenom laoskom razgovoru ispituje se – normo tako – stupanj aktivizma maline teatarskog predstavljaja pod pritiskom realista i paradoxko dosljedne probeve iskupima u tvorbi. Dakle, ne bez osobitih razloga.

bu-donihog glumica i pjevala u nastupu; i ne bi predstavje sve do prvog obreda prilika je za napuštanje mjesta, saslušanja rečnog, kao obrog (samo pred-u-postavljeno?) koje ekskuzivno zbivati koje još nije zaslužno fikcionalno; nego nastavljanje; ali u uvjeki-nema jasno status i funkciju u teatarskoj situaciji, događaj se kao slučaj za obje strane u situaciji (predstavljajući i promatrajući), a se samo jednog strana čini da se zbiva, premda predstavljatelj možda samo ima odnoseno promatrač nam na intervenciju u proces predstavljanja. Podjednako i do (opet) samo pretpostavke da je realnost nimeni, mjesta zveđbe, atelefingnog pogona i organskog materijala? tj. tjela u zveđbi napušta? dvojbenom, ostaje samo realnost - predstave (pod predstavljeno) onče do geste kao se predstavljati, bečine u, protok zveđbe. Sve do prvog obreda **Heimspielu** stupanj dovršenosti, krutosti i obvezanosti matrice dovodi se do ovog minimuma nakon kojeg bi realnost mogla preplaviti zbivani koje još uvijek prepoznajemo kao teatarsko. Taj zadržani minimum normalnosti matrice još uvijek sa, međutim, može ući odavac promatračnim, manipuliranim pak i represivnim; posebno ako mu suprotstavimo koncept nematice zveđbe? No, zar se realnost manifestira kao materijal i normom neuzapadne? Ne i tako predodžbe plod još opasnije iluzije od one teatarske? Matrica ne čuva **Heimspiel** pred natvarom on stihskog od rečnog, bezizme, bezdemične, bezrazložne, silepe nagovjeste, želovite, zvodnje, magne koja guta svoje simboličnoveć, pa tako i teatarsku situaciju i instituciju, naprosto isto sa takvu pojedinu (slobodno i pak smršu?), ako bi udarila punom naponom: **Heimspiel** onako ne bi mogao odoljeti: kao što bilo koja druga predstava, ma koliko bila uzamirana u formaciju i osigurana mrežom struktura? Sudici prema **Heimspielu** opasnost koju je moguće umanjiti vrbu u matricu kulturnih? predstavlja zveđbe zvon (institucije i vrste i unositelj) teatre, kao polazišnog mjesta skulirajući, celisajni, razoboljavajući i krstokog promatrajući prepoznati i normalnosti u onom svestilju zveđbe, koje smo isklon nazivati rečnim, a naprosto teatru. Sve do prvog obreda u

Herzegovina se propušta one kotična realnog koja može odokriviti minimum estetike normalnosti. Polet slobodne igre time naposljetku jest suočen s ograničavanjem, no što/ko nam jenič da, nas u prijetnji ne ba, je izjednačivati, tačito eliminirati tvor, dualodnevno, povremeno realiteta, totalnog teatra.

43. Iste na filozofskom planu predstavlja jednako stvarno opređenje, kao što je opređenje na nivou.

84 *nan ficee* *nan domaree*

83. *scia vedere la strada*

80. Ip: materijala i usluga koje je teoretičko-producentski dokazao promovirao u brand kvalitetu poenke dvojca (zajednički radovi)

[illegible][illegible][illegible][illegible]

22. *... e, visto o mandado de captura, o denunciado (Rafael)*

1996a). The authors also found that the effect of the

TR *peppé, jecinto* Kamryn, *wehlopa* / Moulin Rouge.

76 deuteriovi varakhi prištovih naponovih zarih 400



93 zbog čega je još nužno da su glumci i glumice u samom početku razvijeni

94 Navodno, glumcu Gaetano Pitaru prikazivao jednu od izvedbi, nemalo je otkrivalo što se je pozivao hita ponos i predstavi zaključio preludu

95 po Gavelli i Brezovcu Karmov mogao jedno u hipu izvesti i doživjeti

96 Karla Doric

97 i se počeo u objašnjenju: najednokrat predstava (bez pauze)

98 i tako i rubne izvornosti ponajviše slušaoci: promatralci kreativnosti submisivni osobiti du goji

99 i dakle, od vrste do vrste izvedbenih umjetnosti: 100 — a u krajnjem konceptivno: je zabava i nalog, barem po intenciji, ako ne i u funkciji: opsegu Gavelli teorije teatar e, ma kolika neposredno zvucno programom e teatarolog izvedbenog performansa

autentnosti: cjelovitosti, linearnosti, kontinuirane strukture idealne radnje⁹², kao, ustajalo, i nedostatak sadržaja koje bi se, zbog njihove kulturne: historijske, tradicijske da ne kažem miske, socijalne ili neprosto političke važnosti, moći i reprezentativnosti, moglo i moralo ostaviti izvan svoje sumnje

Bez uporišta u normativnom, autentičnom, dovoljno reprezentativnom sadržaju i ideologiji (tragičkoj radnji koju bi sadržaj konstituirao i pokrenuo svojom kapacitetom, a nužno je u procesu arhetipske, usmeravanja, označavanja, širenja i pojačavanja organskog življenjskog materijala: glumčeva i gledatelj-leva, sve što preostalo je Brezovcu ustajati jest samo teatar i veseloizložna strategija: svi ustajati planovi, tekstovi, sadržaji, radnje: opisi, života i smrti, price, stihovi, zanovi, postupci, regehi, spirale (uključujući i onu ikonoklastičku), sve umjetnosti, referencije, asocijacije, interpretacije koje i kojima se Karmov pro-izvodi napjete su hipertrofirane, pa hipertatratizacijom prebivene u puku materiju je kontaminacijom stopljen u heterogenu smjesu, da bi se zatim konkretni efekti svakog mišljenja deformirano iselili, napjete na aliterativnu stranu recepcije, izvjesijem potencijalijem besprijekorno isapljivalo i beskrupkizmom navikom na nadražena osjetila - posebno zvukom (posebno glazbom), svjetlom, dinamikom, kretanjima, dimenzijama, pliskom, dubinom, masom i mesom - utiskivalo u organizam glumca i njegova sugrađa

U pretpostavku da će izvansko potencijanje efekata moći izazvati sve željenu oluju doživljaja i uz pretpostavku da će vrsta izdvojenost hiperteatra osigurati makar privremenu stabilnost kao osnovu svjetl normativne, autentične i reprezentativne strukture - pa makar samo teatarske situacije⁹³, koja odgoda potpuno uživanje (isapirati) i već time raspuše doživljavanje, ujedno mu određuju rutu (glumci gledatelj-glumci i formu (umjetnost teatar), jedno prijanje ipak još ostaje otvoreno: što mora makar simbolički - umjetiti? Ne bi li se dogodilo trenutak totalnog doživljaja

Karakter Karmov u startu je usmjeren - muzikom. Karmov stoga mora odarati direktno na glumca odnosno gledatelja. Neprestanim pritiskom izvansko potencijalnih efekata izbacuje vas se preko ruba doživljenja, a u pojednim trenucima izvedbe, kojima se broj progresivno povećava, dostiže možda osjetiti: kako vam se usred hiperteatarske eksplozije organizam raspada⁹⁴. Može li otkruti navala hiperteatra glumca pa gledatelja gurnuti u stanja šoka, psihološkog potresa, nadomak smrti, pa da se u takvom bitnom spletu dosta dogodi i takvo iznimno iskustvo koje je Gavelli opisao kao za-čorav samoga sebe u - mogli bismo dodati - trenutnom nastupu totalnog na teatar? I, ako se dosta dogodi, može li, slijedom Gavelli teorije, teatarom i u teatar inducirano iskustvo šoka-smrti-zaboreva ustajati relativno izazvati tako iznimni učinak da dovede do one vrste i odlučnosti samo-pri-izmatanja i kreativnog samo-oblikovanja koja širi zanah i raspon leričke svijesti a sužava ponor totalnog ijel teatar u koji možemo upasti u sebi: izvan odnosno bez institucije teatar, ali samo one koja je u izlik svojeg djelovanja usudila makar trenutno samo-uključiti⁹⁵ i učila se mogućnost da bude savladana?

Kako provjeriti bilo koj odgovor u tijeku izvedbe?

Jedino što još izgleda izvjesno: realizmom ne porobljen teatar i njegova institucija voljnim izvojenjem izazvaju udvajanje (unutrašnje i vanjsko), a takvo na iskustvo neprekidno vraća neposredno pred uznemirujuć oblik od raspušćenja i rasjecanja, tamo odakle naviru sumnje i prijanje. Na primjer:

Što ako glumac samo glumi ekstazu doživljaja, a gledatelj promatra samo vječitu želju za iznimnim doživljavanjem?

Može li i takva sugra prouzvesti tako iznimno iskustvo teatar, koje Gavelli opisuje kao "nov odnos prema realnosti", "radost stvaranja", "novu egzistenciju", "opća podizanje vrijednosti čovječjeg života", "novu životnu osjećanja" pa i "nov teatar"?

U jednom trenutku, još uvijek na početku izvedbe Karmova glumca stoji izdvojen na samom rubu scene: tijelo napomeno, tek legano nagnuto napred, glava blago uzdignuta, pogled usmjeren prema gledateljstvu, nuke stisnute na prsima, ramena podizajući, pjesma, suze teknu na okamenjeno lice⁹⁶. Je li putem afektivne memorije pjesma prizvala neku savim osobitu priču i njezin doživljaj potencijal? Ili se tu možda plače zbog saznanja one radosti stvaranja koju napeto očekuje spremna glumačka ličnost: na početku hiperteatarskog prirota⁹⁷? Ili su i suze, možda pak, tek posljedetak apod kojeg - kao što pjesma kaže - radost nema?

U Gavelli teatarskoj perspektivi clemne ne smije biti: kad bude formirana "nova glumačka ličnost", kao izdadan omjer privatne, tehničke i normativne ličnosti, ona će "tak moći osigurati neobmanjivu vezu s promatračem i dati glumcu sigurnost da će sav rad izveden na vlastitom materijalu nadi potpuno vjeran odjek u doživljavanju gledačevom i slušačevom" (1957: 150). Ali Brezovec radi se (svojim glumcima i gledateljima, i u vremenju (novog) teatar koj ne može otkloniti sumnju u mogućnost idealnog i vjernog, pa onda i namjere onog (ko)što se takvom hoće učini: Pretnjak na kontaminaciju različiti potpizaj i podloga glumačke izvedbe nije samo nužnost nego i vrsta odluka radikalije strategije sklonosti, obrambne, radikalne, natipteritije su zapletu u glumačkom radu⁹⁸, premda s razlikom u omanja od predstave do predstave, izvedbe do izvedbe⁹⁹. Umjesto da zabranjuje obranu i nalaže sklonost¹⁰⁰, Brezovec naprije računa na konstantan efekti bitavog spleta glumačkog rada kao svojevrsne interakcije između unutrašnje sklonosti i gje i vanjske izvedbeno-predstajajke panure. Zatim, kontaminacijom pojedinačnih glumačkih izvedbi - među kojima i onih koje pripadaju glumačkom ličnostima iznimnih bilo tehničkih i označivih sposobnosti - u kolektivni ishodišak (in, Brezovec računa

na konkretni efekt rada čimrme, žive, organizirane (glumačke) zajednice!¹⁰¹ I završimo glumačku rad **Kamova**, kao slova čelna, intertextna doživljavanja. A

Kraj **Kamova** donosi novi obrat: priok, odmak, razliku. Kamov je udišnuo, scene nestaje u trini glazbe utihnuje. Stanika, maki i muk traju nekoliko muških sekundi, a onda, naglo, svijetlo zrona oblake sonu, i pjesma krene, T'ga ne jui, a glumci opušteni, gladi i radosti, pale cigarete, jedu suriku i zapignu pivu. Sviem je izvrsno, oni više ne predstavljaju likove, ali glumci li još uvijek? Na kojim se predstavljajkom planu odvija silavje (nekon?) predstave? I što se slavi: uspjeh glumačkog rada? unutrašnju slobodu igru? dekontaminaciju? umirno zajedništvo u stvaranju i izvedbi predstave? moru ljubav? pušnu snu? Novo po kojem glumci već beaju snger¹⁰² Kamova? Kamova? (novi?) zivot nekon preživljavanja doživljanog šoka u izvedbenoj poplavi hipertesta? su-ign? ironju? seonju? puke užitak? kaj? pobatki¹⁰³ a možda čak novu punocu vlastite kćnosti. Što više rad na sebi kao na novu (glumačku) kćnost?¹⁰⁴

Ali je odgovor na neko li neke od pitanja pozitivan, znači li to da je u efektu predstave kontestirano nešto od Gavelline teatrske izvedbe? Ili se ni na kraju ne odustaje od izvansjag potoniranja?

Što ako se dojmom kolektivne kreacije samo hoće prikriti metode manipulacije-estetičke-ideološke pa i konkretno političke? Je li novi obrat samo još jedna varka, efektivna reakcija redateljske odluke, predstavlja ironični pogled na utopijneke u jašem hipertestom pojma doživljanog šoka Juge, li je ipak pristojak u glumačkog (su)doživljanog materijala i (samo)proizvazmatanju, u stvaralačkog rada: na sebi i se su-igračima na umirnoj zajednici glumačko-gledateljske, u doživljenog testatonske institucije, a onda i izvan nje? Obave li novi obrat predstavu prema vjerskoj sugni-ign stvarnih zamjena uloga u teatranskoj situaciji? Suđić po dosadašnjem izvedbama, tekav rok **Kamov** za sada prepušta **Hemtspielu**

No, da li što zna što more sprema, kud plivaj ovaj brod, kud Jude odhoda? Ima li povratka? Hoće li se nato rušiti nad morem u novoj oku? Ili je sve to ipak zbog kćog vina, tužna romanse nad otvorenim strom grobovima?

2.10., 1.10.

U teatru koji proizvodi Brezovec, redatelj posjeduje privilegije instance koja može odlučivati i odgovarati ali ništa mu ne jamči da će moći zaposjesti pravo i na konačnu odluku i odgovor: akcija i reakcija i vjerska i unutrašnja, na koncu ipak ovise samo o glumcu i gledatelju: dokle god su odvijeni - da (se) udvajaju i dvoje - u (samo) teatru. Zato hipertester **Kamov, smrtopis / Moulin Rouge** u svojim krajnostima samo nalikuje teatranskom činu i totalitarnoj prirodi: lokaliziran (samo) u teatru ieronizam i totalitarizam mogu postati strategijom i sredstvom svojeg doklajanja (ne samo u teatru) izmnan, točnivo doživljaj ne samo užitište i plodno tlo za manipulaciju, nego može biti i potesak teatranskog (samo)proizvazmatanju: dlekle krišćkoj svijesti i mogućem otporu. Brezovec ne preta ni od čega da bi projele-ima li teatar još uvijek tu moć, no imite svoje redateljske moć ovog puta ne prikazuje pravdane svoje kćonkističke svamoo¹⁰⁵

Glumčev nastup jest zadan na razni znaka, sredstava pa i stila izražavanja: dalje predstave ali ne i izvedbe člava psino-fiočnog organizma, ugašenom se čini po redateljskoj odluci ali doživljava se i (samo)isagledava prema vlastitoj senzibiliziranosti, tehničkoj spremnosti: izražajnosti i odlučnosti¹⁰⁶. Ta činjenica postaje naročito vidljiva nakon novog obrata

Eksplozivnim nabojem izvedbe gledatelja se hoće uzdignuti ponad funkcije pukog recipijenta-konsumanta ali hoće li gledatelj gnevno i naprosto nezainteresirano odustati? Prepuštiti se zajedljivosti hipertesta i utapati u plavom beskraju? Ili da se upusti u unutrašnju su-igru, koja bi mogla zacvati i prvimenu smrt, ali samo kako bi u istom mahu, "maksimalno površeno opejone sebe samu" izdave- lo paljenje "nove svijetlosti za gledanje samoga sebe"? Može li takvo umirno iskustvo onog gledatelja koj se ne da utopiti ni u realizmu ni u plavom beskraju konačno potaknuti i na su-djelovanje u odgovornom stvaranju žive, izvrsne zajednice? Moramo li joj dati ime?

Rok odgovora jest i političke rizik, naznačblazan u Brezovčevim predstavama, ali ipak prolazan kao pica let. No, je li sve odgovornost još uvijek u odgovornosti? Ili je ipak li u otvorenim pitanjima?

Novim očitom **Kamov, smrtopis / Moulin Rouge** na koncu preuzima rok otvorenih pitanja

Izazov takvih dvojbi - činjenica da se još uvijek pitamo - daje nadu da teatar ipak može izazvati erupciju doživljaja-teorije koja baci svjetlo - na, poput katarze, na neku ideološku matricu: nego - na intertekstivno polje nesuglasnosti, možda nalik onom u **Hemtspielu** prije podizanja zida-zastora, u kojem iskustvamo kako (se) promatramo i promatranjem odvajamo-udvajamo: kako preuzeti odgovornost za svaki takav čin, nastupot totalnom teatru i ne-teatru

Ili, teatru još preostaje samo da uprizon svoju smrt - u eksploziji li masku i mliku ležaju u koje tone **Hemtspiel**. Dvojni timo neme, ostale je samo pustje kuće, ne rubu napuštenog mora i jednog zgubljenog svijeta, ničeg nema, ničeg nema: ničeg nema.

¹⁰¹ jer na kraju je suprotna strategija od one završetnih u Velikom mjestu sviju hula.

¹⁰² pa ih, put kojim su kretali stic bez povratka vodi u Makdonsku zveznu kasulnu zajednicu: ošetro od privatne glume

¹⁰³ umirno novog kruga izvedbe **Kamova**

¹⁰⁴ li naprosto saklapanje kćonave predstave žiti pacu? saklapanje Brezovčeva teatar?



¹⁰⁵ za razliku od Velikog mjestu sviju hula

¹⁰⁶ na kraju glumac može postati i uvijek otvoren svoje i jednokratno otis

NAVEDENA LITERATURA

Bracovic Branko (2003) "O tisuću papira, kjučanici: knjižica, papiri, listovi iz i o Gavelli" interju u 50 godina ADU/ monografija, u tisku

Cage John (1995) "An interview with John Cage" u *Happenings and Other Acts*, ur. Mariellen R. Stanford London and New York

Fuchs Elinor (1995) *The Death of Chronicle: Perspectives on Theater after Modernism: Bloomington and Indianapolis*

Gavella Branko (2000) "Dilektičke u obitelji" Jugoslavija br. 150, str. 9. Ljubljana

Gavella Branko (1957) *Gurnio i kaskade* priredio Niko Babić, Novi sad

Gradowski Jerzy (1975) *Ka sponzorstvom postavlju*, Beograd

Kirby Michael (1995) "Happenings: An introduction" u *"The New Theatre": Happenings and Other Acts*, ur. Mariellen R. Stanford London and New York

Lehmann Hans-Thies (1999a) *Postdramatisches Theater* Frankfurt am Main

Lehmann Hans-Thies (1999b) "Of post dramatic Body Images: On the Renaissance of body images among Rafaela Sanzio, Statius, Orian and others" u *Ballet International / Tanz Aktuell: The Yearbook 99* 40-50

Lehmann Hans-Thies (2000) "Virtual Theatre Bodies" *Falke*, br. 1 14-16

Lyotard Jean-François (1985) "Odgovor na pitanje: Što je postmodernizam" u *Postmodernizam: nova epoha i zadaci* Zagreb

Petrusek Stela (1997) "Stobodan Grayler: Kanoa snovi" u *Klečnici dem u Opatku* 1995, Opatok - Zagreb

Petrusek Stela (2001) *Kaskade zbirka: Gavella i njegovi teatralni* Zagreb

Pitar Marien (1995) *Drama: teorija i analiza* Zagreb

Schreier Richard (1985) *Between Theater and Anthropology* Philadelphia

Van Kerkhoven, Manne (1994) "On dramaturgy" *Theaterstrich* br. 5/6 8-24







ALTERNATIVA DEVEDESETIH

Oliver Frtjć

Fotografica: Jasmin Babić (Fotografica Testar) Ana Orsalić (Testar Gromex)

Na pitanje kojem je to kazalištu alternativno kazalište alternativa i u čemu se sastoji njegova alternativnost ne može se jednoznačno odgovoriti, naročito ako se želi označiti segmenti hrvatske kazališne produkcije čiji ćemo početak staviti u sredinu devedesetih. Zato bi najprije trebalo vidjeti što je u izvedbenoj praksi najčešća referenca alternativnog kazališta, kao i vrste referencija, a zatim i organizacijske modele alternativnog kazališta, čiju je alternativnost onim prevladavajućim puno lakše detektirati.

Vraćanjem u sredinu devedesetih, kada se na zagrebačkoj kazališnoj sceni dogodio pravi bum reformiranih kazališnih grupa, od kojih će neke biti elementa povjete, a druge će nastaviti u ovom ili onom obliku rad do danas, kao konstitutivni elementi vrscene ovih kazališnih grupa može se označiti otpor prema estetskoj, repertoarnoj, političkoj i organizacijskoj poziciji institucionalnih kazališta.¹ U estetskom smislu za ova raznorodna kazališna grupa simptomatično je ponavljanje avangardne geste provokacije, ali bez iskustva konjskog odmaka retrogradizma, jer ovdje "obnovljeni" uzorci ne obnavljaju funkciju, samo je identičan.² Otkretanje performansu, kao najčešćoj izvedbenoj formi vrscene ovih grupa, rezultat je ne toliko kritičkog propitivanja ovog pojma, koliko shvat onog samousvjerenog kazališnog neznanja koje performans intuitivno prepoznaje kao prostor "institucionaliziranog revolta", kao "međuprostor što uvijek nastupa kao odgovor na potpunu ili se zalokom žanra izvedbenih prikazivačkih umjetnosti".³ U organizacijskom smislu ove kazališne grupe preferiraju udruživanje u labilne strukture i fluidizaciju članstva. Deklarativno je uvijek riječ o odlučavanju od bilo kojeg oblika hijerarhijske organizacije. Zajedničko je nazivnik i visoki stupanj političkog angažmana u rasponu od prava nacionalnih manjina do globalnih ekoloških problema.

U traženju strategija za fokusiranje medijske pozornosti na vlastiti rad, većina grupa, koje su se pokušavale legitimirati kao alternativno kazalište, priznaje **SKAZ** kao mogućnost za osvajanje vrste ekspozicioniranja, jer se radilo o emocijama amaterskih kazališta koja osam spomenutog amaterizma nije postizivala nikakav drugi uvid za umjetništvo u svoj program. Medijska pozornost, za kojom su išle alternativne grupe, trebala je prenijeti, čam puke činjenice njihovog egzistiranja, i jedan drugačiji pristup kazalištu, a također i involvirati drugi krug ljudi u kazališnu aktivnost iz vrste. Vjisti u dnevnom tisku, koje su u prvo vrijeme bile jedini medijski prostor u kojem su se neselektivno bilježili nastupi alternativnih kazališnih grupa i čiji je interes za osvajanje vrste kazališta bio proporcionalan odstupanju od norme socijalno-privatnog ponašanja, najčešće su prenosile iskrivljenu sliku i potkrpivale predrasude (ipak i ovakav medijski tretman rezultirao je otkretanjem pojedinaca unutar scene kao aktivnog autopomoćni, bez problematiziranja povratnosti kojem je na taj način bio predstavljen njihov rad, a što je i nehotično diskreditiralo i rad njihovih kolega). Rekordan broj alternativnih kazališnih grupa nastupio je na **SKAZ** u 1998. i 1997. godine. Svojom organizacijom, okružen stolovima na kojima su se svake večer komentirale pogledane izvedbe toga dana, a ponekad i zahvaljujući komisijama koje su davale pauzalne vrijednosne sudove o pogledanom i čiji su članovi u principu dolazili iz kazališnog establimenta, pa najvećim demostričkim uzetinu netolerancije za sve što nije dolazilo iz njihovog domaćeg kazališnog opredjeljenja, **SKAZ** je nehotice pomogao u konsolidiranju alternativne kazališne scene. **SKAZ** ov

1. Na prvo toga pitanje bi mišl ekvivalenti da bi se objasnio što se misli pod institucionalnim kazalištem, budući da se radi o pojmu koji je Čestom i nehotičnom (pro)propagandom postao prilikom nastanka. 2. Povratnost je riječ o kazališnoj produkciji koja je subjektivizirana u društvenog i gradskog svijeta. 3. Zatim, riječ je o kazališnoj praksi koja ima vertikalističke odnose spram breg društvenog konteksta i kojom se povijest (bilo fingirao njegovo problematiziranje). 3. Ima kasu je riječ o kazališnoj praksi bez estetskih pozicija koje ne bi bile na neki način determinirane pozicijom (opisan pod 1). Ovo rediziranje pojma misli funkcionirano kazališta, podvukao kasu bi ga se učeno (specifično u analizi) fenomena alternira biva scene. Histo je otvoreni zaniti uključivanje u nege onih produkcija gradskih i nacionalnih kazališnih kuća koje eventualno ne potpadeju pod opisano lobama. 2. 3. 2. Miroslav, Oliver, Sa stvarnošću iskada izvan previde računati (intervju s Dragomir Zvukomovci) Testar br. 115/116, godina XXVI (Istogod 2002).

3. Hrvatski Dini "Akademija kupa deapine" Rina.

4. **SKAZ** se i pored svoje naibine otomnosti za sve što se bilo sporno stavi pod etiketu "amaterizma" (kao tudio administrativno zakompleksiran sudjelovanje alternativnim kuća klin grupama u svojim programima, instrumentiranjem da grupe budu registrirane "bateri" kao udruge građana, davanjem nezakonitih termina izvedbe, čestim rediziranjem imena, za adaptacijom tehničke prirode, **SKAZ** je i prek lamozni drastični stotiva, samo a druga formi iznaci vrijednosne sudove o radu ovih grupa.



minoriziraju odnos prema ruci alternativnih kazališnih grupa izjednačio je **FAKI**-jem (Festival alternativnog kazališnog izražaja). **FAKI** je narodio svojom drugom izdanjem i kratkotrajnim integriranjem u program **Eurokaz**a, određeni grupama (**Fraktal Fokus Teatar** s predstavom *Olovo vokal*, **Schmitzov teatar** sa *Zrlnka Kušević je zaspala posle doručka i probudila se točno na vrijeme za ručak*, te **Pinklec** s *Kozmičkim žongliranjem*); otvoreno mogućnost prezentiranja siaga rada široj javnosti. Od festivala koje su pokušali afirmirati alternativnu kazališnu scenu treba još svakako spomenuti **TEST** (festival studentskog kazališta) i **Festival alternativnog kazališta** koji je pokrenula Ždenka Đerđ.

Alternativna kazališna produkcija druge polovice devedesetih uspjela je stvoriti scenu koja je mobilizirala širi krug ljudi koji svoje kazališne aktivnosti nisu uspevali htjeti zadovoljiti u okvirima institucionalnih kazališta. Na određen način je započeo proces demistifikacije obrazovnog programa Akademije dramskih umjetnosti kao jednog moćnog i legitimnog puta za aktivno uključivanje u kazališni život. Tematiziranjem ekskluzivnosti Akademije dramske umjetnosti i njezinih diskriminatorskih mehanizama (te *chevalova* inogija u kojoj su na prijamu ispit iz glume ili dvodači s rotacijom) prikazivanjem centralne nacionalne kuće kao prostora permanentnog povratnje militejskih "doda" (**Schmitzov** "Out, demons, out"), dodatno se pojačala demarkaciona linija između alternativnog kazališta i njegovih najčešćih referenci, kojme se kao alternativna pokušavala konstituirati.

Uzmimo druge polovice devedesetih godina za bitnu kronološku odrednicu hrvatske alternativne kazališne scene čini čini se opravdano i nekoliko razloga. To je vremenški točka u kojoj alternativne grupe snažno polemičke nastupaju protiv dominantnih estetskih i organizacijskih modela, bez kalkulacijskog odnosa spram vlastite društvene pozicije. Alternativno kazalište u to vrijeme biva jedno od rijetkih mjesta unutar kojeg se problematiziraju sadržaji oko čije je neupitne vrijednosti postojao široki društveni konsenzus (kao **Schmitz** "22%", **Le cheval**, "Kosovska bitka", "Vigne igra", "Dabogda se na ovoj predstavi provedi kao...", **U. B. I.** "Dresura" *Not Your Bitch*, "Ja te volim više ti manja...", itd.). Osim u prvo vrijeme generishe ignorancije spram estetičko izvedbenih modela koje su ove grupe pokušavale inaugurirati i epigonski slediti, uretob odvajanja da se izbriže leksijski progovor o njihovim interakcijama s institucionalnim kazalištima, koje su kao paradigmu odbacivali i pokušavali zamjeniti, kvantiteta novonastalih grupa, učestalost njihovog javnog pojavljivanja, nakon početnog medijskog predušavanja, rje se mogla prevesti kao socijalni fenomen, a treba se dobrohotno nadati da će upravo energijom ovog prepoznavanja doći i do relevantnijeg kritičkog bavljenja alternativnim kazalištem.



Alternativna kazališna scena u razdoblju o kojem je ovdje bio govora pojavila se kao uzraz zasjenjen ne samo postojedim sadržajima, nego i organizacijskim kazališnim modelima. Zanimljivo je da u tome razdoblju i **Eurokaz** kao festival novog kazališta, osim knjižotvornog međusobnog koketiranja i određenog preklapanja estetskih i zvezdanih preferencija, ne uspijeva, a ponajviše zbog svogog komunikacijskog etihuma, postati prostor koji bi spuno reaspekcije vakuum onoga što se konstruiralo kao alternativna kazališna scena.

Koncem devedesetih alternativna scena postaje sve manje relevantna kao odgovor profesionalnim institucionalnim kazalištima. Sve se više grupa pokušao gasiti i transformirati svoj rad u društveno prihvatljive oblike. Rana nepomirljivost spram Akademije obrazovnog programa biva zamijenjena postupnim uključivanjem u njega (usp. Kovač, Tomić, Prljica), a današnje vegetiranje alternativnih kazališnih grupa iz sredine devedesetih figuri više kao pokušaj njihovih utemeljitelja da ublaže čimbenicu konjunkturnog odnosa spram vlastitih kazališnih shodista.

Dotičući se ambivalentnog odnosa alternativne kazališne scene spram Akademije dramske umjetnosti, na ovom mjestu treba također zabilježiti osnivanje 2001. godine kolektiva Alternativne režije na ovoj instituciji, postupak koji se dobrohotno može interpretirati kao prepoznavanje drugačijih kazališnih strategija, a za ovo prepoznavanje indirektna zasluga pripadaju donekle i radu alternativne scene u drugoj polovici devedesetih. "Termin alternativna režija u svakom slučaju treba shvatiti uvjetno, kao stanovit ustupak domaćinskoj klasifikaciji po kojoj je teatar baziran na tekstu/govoru i na nedatstvu kao deiframtu dramske strukture i specifičnom okultu u sustavu dramskog značenja u smislenju kulturnoj i socijalnoj poziciji, dominantna manifestacija koje proizvodi ugodu, zabavu, podučava i šale dogovorene vrijednosti sredine i etnosa"⁵.

Alternativna scena jest doživjela ono što Indić označava kao "probaj u centralno"⁶ i sada joj predstoji zadetak njezinoga svojih ranijih visokih etičkih zahtjeva stavljenih pred kazalište i trenutne "manifestirani" pozicije koje uključuje postanak na uvjete poluzabrinog funkcioniranja većine hrvatskih institucionalnih kazališta i sve posljedice toga prestanka.

5. Iz programa kolektiva Alternativna režija, autor Branko Brković.
6. Ugo Junku, *Agile Prolog u centralno* (razgovor s Dječkom Babićem i Indićem), Zvezd br. 100 (13. 3. 2003.)







THEATRE DES FEMMES

UVOD

ili mala slatka povijest TDF-a ispričana
kao nostalgična anegdota (1995-1997/98)

Fotografija Igor Zelic

Kazališna grupa Theatre des femmes osnovana je 1966. godine kada su gđica A.T.¹ i gđica A.M.² zaključile da se definitivno nešto treba poduzeti

Onda je gđica A.T. predložila da se osnuje kazališna grupa, što se i dogodilo, te se gotovo sve curke iz 1. i 2. razreda VII. gimnazije okupljaju kako bi radile kazalište. No, već na samom početku počinju problemi: Gospođice se nikako nisu mogle dogovoriti oko imena grupe. Do njega se pokušalo doći na različite načine i na kraju se traženje završilo sumanutim ovičarstvom Rječnika stranih riječi. Predloženo je i usvojeno ime GORGONA. Većina nas bila je zadovoljna, no muški dio razreda bio je strahovito iznerviran našom kazališnom idejom (odnosno jednostavno im se nije ostaplo nakon nastave na probama jer su navodno morali gledati i igrati nogomet, a radi nešto slično tome), i dobro nam zagorčavaju život tvrdio da smo prave Gorgone. I onda se jednog dana dogodio preokret. Jedna od cura rekla je kako joj je potpuno stigla neka čudna pjesma potpisana s Des Femmes (nikada nismo saznale da li je to poslao netko od dječaka iz razreda). I tako smo konačno dobile zadovoljavajući naziv, a i dječci su se s vremenom smirili jer je naziv odgovarao sadržaju grupe - petnaest žena, bez jednog muškarca! (Dječci su naravno dolazili na sve naše predstave i bili prava navijačka podrška!)

I tako je grupa počela djelovati. Bilo je tu puno iscrpljujućih probi i sati provedenih po razredima nakon nastave. Ubrzo je nastao i prvi produkt i definitivno jedan od najkaskazastotijih projekata TDF-a - **Carstvo ruho ili kako vam drago**. To je bila neka mješavina dramskih slobova s pjesno-pjevačkom dijoncima (u kojima se pokušalo i glumiti). Taj prvi kaotični spektakl (bez prave snedine, početka i kraja), bio je primljen kao eksplozivna djevojačka energija. A mi smo sve bilo ponosne, čemu se ne treba čuditi, jer je prosjek godina bio petnaest, a gđica A.T. malja je tek četrnaest.

Sljedeće godine ponovno smo prihule na posao. Trudile smo se biti malo ozbiljnije i ne toliko raspršene. Tako je i nastala "multimedijalna" predstava **Mali Princ nije mrtav** (s televizorom, strobooskopom, ručnim reflektorima), koja je osim šminke i kostima imala i početak, sredinu i kraj. Naravno MALI PRINC okončao je u pitešćini zanos i tugu zbog nuklearnog rata, pa je cijela predstava postala predstava s tektonom (podstanoj Mafiovom V. simfonijom). I tada smo bile ponosne (čak ponosno eufonične), a dobile smo i odlične kritike. S obzirom na to da smo bile šesnaestogodišnjakinje, ta je eufonija oprosta.

1997. Osniva se Festival alternativnog kazališnog izražaja (FAKI) i počinje pravi boom raznih alternativnih grupa (već znanih i nekih tek stvorenih - Schmitz teatar, Le cheval, Teatar Gromki, Teatar XXX, La vie en rose, Čest često, One kronika, Bekvederi, UBI i, Bapsne gliste, Meta, Not your bitch, Buvno, Šepak, D I Z E L, id.)

Ta godine gđica A.T. i njena grupa rade na projektu **Šiš**, koj je (iako pise u programu Fajeta), kritika zapadnjačka priča o prijateljstvu i bojama, a sve to u jednom crisičkom okruženju. Predstava je uvedena na nekoliko puta, najzadost Fajetovo je nisu imali prilika vidjeti jer se deset djevojaka razbolilo (vladala je gripa), no nakon toga TDF je još mnogo puta izveo svoje projekte u sklopu tog festivala.

U to vrijeme za to je bio najzaslužniji "ondašnji" Mario Kovač (i danas - veliki prijatelj gđice A.T.), koj je mnogo pomogao TDF-u i to u najvažnijim funkcijama, od scenice do ton-majstora, snimatelja i svećenika (uvijek se opravdavao da sve to radi zbog "ljepih žena iz TDF-a").

Theatre des femmes u to je vrijeme napravio još neke manje projekte, no djevojke su polako opale iz grupe jer su se polja interesa mijenjale. Tako je i zadnja predstava uvedena u travnju 1998., a to je ujedno bio i kraj gimnazije.

Jedna epoha je završila i stajala je gotovo dvogodišnja pauza, koja će donijeti velike promjene.

Ovom prilikom zahvaljujemo svima koji su bili u prvog postave TDF-a, a uskoro će biti i Hrvatskog, psi holognija, iznubnje, ekonomsitica, pravaca i što zna što još - neka vda i ne žive u Hrvatskoj.

One su bile: Thana Šuput-Valent, Ana Marija Miranac, Saženjka Karadok, Monika Kovačić, Eva Sovagović, Kristina Tomić, Andrea Pavlić, Inga Mladic, Sandra Dupko, Dunja Dawidowsky, Maja Kovač, Jelena Osmanović, Petra Matejčan, Mima Adamović, Danijela Šotčanec, Katarina Švego.

1. Anca Tomić

2. Ana Marija Miranac - danas studentica prava - koja je onda bila u funkciji avoženinog producenta-organizatora. Nakon 3. i gimnazije definitivno odvratila od pomisli da se više bavi teatrom i kazalištem.

Performansi i hepeninzi 1999-2003

Gdica A.T. upisuje: Filozofski fakultet u Zagrebu i postava teatra u potpunosti se mijenja. Nakon prvih projekata - kao član pridružuje se (ispriča u funkciji ispočetnice i izvođačice - a od 2002 - službene dramaturginje), gdica J.K. - također studentica Filozofskog fakulteta, koja i danas čini centar grupe zajedno s gđicom A.T.

U razdoblju od 1999. pa nedavno TDF stvara i izvodi sljedeće projekte

Hrvatska poezija na hrvatski način

Mjesto izvedbe: Aula Filozofskog fakulteta u Zagrebu

Vrijeme izvedbe: na dan i sat kad je Hrvatska nastupila na Svjetskom nogometnom prvenstvu

Ops. projekta: Studentice u dresovima hrvatske reprezentacije igraju nogomet. U mjesto menja nogometaša na leđima su im zaljepljena imena poznatih hrvatskih pjesnika. Paralelno u dru. aule na tri razbacanih stola druga grupa studentica uporno govori poeziju tih istih pjesnika. Ono malo publike u planom stanju i s velikim oduševljenjem gledalo je nogometašice, one na dru. auli nisu ni primjećene. Kako bi privukle pažnju, one s velikom patosom počinju recitirati Dinamovu himnu. Ali n. to im ne pomaže da dođu do publike. Nogometne utakmice završava pobjedom ekipe koju vodi glavni A. B. Šimc. Matoš. Tadijanović i Ujević.

Izvođačice: Tihana Šuput - Valeri Anica Tomić Jelena Kovačić, Vanja Jambrović, Lana Bicančić Ana Kodric, Ivana Marinković, Tanja Sina, Marijana Mijatović, Nikolina Malo

Crni maraton

Mjesto izvedbe: Cvjetni trg u Zagrebu

Vrijeme izvedbe: travanj 1999. (Dan planeta: Zemlja)

Ops. projekta: Na trgu je napravljena atletska staza označena žutim trakama. Zrinyevca - tri trakačice u atletskim dresovima Zrinyevca trče tri sata, zadnji, počasni krug recitiraju pjesmu gđice A.T. koja je nastala kada je ona imala šest godina.

Na kraju, zalivene omom bogom, izvođačice odušastku od trka.

Rečr pjesme glase otprilike ovako,

Zemlja je mala ko Anina glava, puna je šale i raznih budala

Ona je spremna na razne gubitke, ali ne i razne bitke

Plavo joj nabo, zelena joj trava, od vete na zemlji boji je glava.

Tihnu vol ko pametna glava,

Zvezda joj djeca, mjesec joj muž
Luda ta zemlja ko pospani puš
Zemlja je ljepa, ona je dama,
ona je naša dragocjena mama

Izvođačice: Anica Tomić, Sonja Desnica i Maja Kovac

Diplomirati Da ili Ne

1. IZVEDBA

Mjesto izvedbe: Klub Tvornica Vota party

Vrijeme izvedbe: prosinac 1999. (jedan dana prije izbora koj su kako smo čuli trebali mijenjati povijest Hrvata.)

2. IZVEDBA

Mjesto izvedbe: Noćni klub Bles

Vrijeme izvedbe: prosinac 1999.

(Tu smo krivo shvacene - kao one koje koruznju novu vlast. No naš domaćin nisu shvatili da se radi o odnosu i na staru. Nakon performansa ist. jerane smo iz kluba jer smo (bako su nam rekli) svojim performansom gotovo petokolonski zaljele "naudi" novu vlast.)

Ops. projekta: Adeptirano je pismo koje je 1977. godine apsolutnica nekog fakulteta poslala uredniku beogradskog časopisa "Žum-reporter". Cenovno pisanje studentice bilo je diplomirati ili ne diplomirati.

Ona skupina studentica koja se odlučila diplomirati ulazi u hodnik u kojem sa stropa obješane o žicu vise nacije. Studentice se odlučuju za kolektivno samoubodstvo vješanjem. Ona zapeda im vise etiketa s imenom i prezimenom, JMBG-om i nazivom fakulteta na kojem su apsolvirale te točnim vremenom smrti. Druga skupina studentica koja je odlučila ne diplomirati ulazi u svjetlo budućnosti: ispred dvorane kao sudionice prave radne akcije uz ponoske pjesme združno lopatama kopaju zemlju. Vlada opća eulogija.

Izvođačice: Jelena Kovačić, Vanja Jambrović, Ivana Marinković, Ivana Plova, Ana Brnadić, Marijana Mijatović, Nikolina Malo, Lana Bicančić, Tanja Sina, Anica Tomić, Marta Cerovec

Na kraju stoljeća

ili kako je dvanaest žena pojeło svu hranu iz menze za istim stolom

Mjesto izvedbe: MM-centar

Vrijeme izvedbe: studeni, 2000. godine (performanse je nspiran nadolazećim krajem stoljeća)

Ops. projekta: Dvanaest žena sjedi za stolom na kojem je nspostila hrana iz studentske menze. One su svjesne da im preostaje još nekoliko sati od kraja života, jednako kao i od kraja stoljeća. Ispred njih stoje putokazi s natpisom Kraj stoljeća. Žene trpaju hranu u usta pričaju svoje priče. Za

imaju njihovih ispovijedi jedna od izvođačica skina im portrete. Kada je ova hrana pojedena i sve ispovijedi spčinane, zene te iste portrete stavljaju na glavu. Zatim skladaju odgoj i odlaze u smjeru putokaza

Izvođači: Ana Ilmardić, Marija Čerovačić, Marijana Mijatović, Ivana Plava, Ivana Marinković, Tanja Stina, Vana Jambrović, Jelena Kovačić, Nikola Mela, Kristina Tomić, Anica Tomić

Onaon* (jedina predstava)

Mjesto izvedbe: Kulturni centar Pešćanica, SKAZ

Vrijeme izvedbe: travanj, 2000

Ops projekta: Prošlost projekta u obliku uvodnog performansa (zamjenjenog kao san o androgenog ljubavi) izvodi se u lozju. Izvedeno tijelom i inter akcijom tijela (silemiem istodnogkog vođenja ljubavi) uzeti iz tantre pozicij) sugeriuju razna emoci onalna stanja od ljubavi do mržnje. Nakon toga publika zajedno s izvođačima ulazi u dvoranu i nastavlja pređe odvje se na pozornici. Taj nas tavlak mogao bi se opisat kao mimsko-kore ografi ka predstava s elementima dijela i monologa, te konstenjem video-instalacija. Sam snopis za predstavu nastao je dramaturškom obradom tekstova Jambrovića, Landolija, Csepiedisa, Kazakova, Longa, Handeisa i Rasosa, a problematizira muško-ženska odnose. U predstavi sudjeluju tri muško i ženska para: ONA i ON

* Snopis objavljen u ZBORNIKU dramskih tek stova i snopisa 24 i 25 SKAZ-a, Zagreb 2001

Izvođači: Anica Tomić, Larija Beldarić, Jelena Kovačić, Marijan Mihaljinac, Ante Jakubić, Vjeran Ukadihović, Nikola Mihaljinac, Marija Čerovačić

SAMUEL BECKETT: Ne ja

Mjesto izvedbe: FAKI, EUROKAZ

Vrijeme izvedbe: lipanj, 2001

Ops projekta: Kao ops projekta iskonsten je ulo mak iz diplomskog rada Natasije Glajkovic: "Performance Ne Ja i Intermiszio iz aspekta teorije izvođenja")

u prvom planu, nega, premazane bjelom bojom i osvjetljene reflektorom. Ona se prvo umiva, zatim baci grud i kći je oblož ženske čarape. Stoji i grli svoje lice i tijelo, prozodi neartikulirane zvukove. Udarci se rukom po prsima i licu manipuliraju tijelom koje se konst kao medij pomoću kojeg će se izraziti osjećaji izvođač iz sebe "vući", opći osjećajnost i ostava je na tijelu. Tijelo mu je put do onog unutarnjeg, ona je sredstvo pomoću kojeg se osvajanje cij li zane je tijelo ono koje ju postavlja u svijet. Po zjetmu se ona klasificira kao lijepa, nurna, rodije, nerodila, kritika, jeka, pivečna, odbojna. Tako se čini da žena da bi izrazila svoju ženstvenost kao takvih atributa one mora odbaciti tijelo. Mora probit ikonsten ljudskih postavo da bi upotila u svoju psihu. Tada matreirat tijelo kako ono ne

bi isporazilo nam same

Izvođači: Anica Tomić, Jelena Kovačić

Transsubjektiviti ili varijacije meditacija

Mjesto izvedbe: Dok stane napuštene tvornice u Porabu, FEMISFERA

Vrijeme izvedbe: svibanj, 2002

Ops projekta: Performans stvara parselne izvještave meditacija i zadržavanja trenutka sadašnjost i to "svetomu sadašnjost" (žena u meditativnoj situaciji iznosi svoje asocijativne misli), potom "reprodukciju sadašnjost" (performansa koja izvodi misli žene, te "primjeru sadašnjost", igledatelj koji doživljava prvotnu misao na temelju tijela performera.)

Annotacija iz publike izvodi jednog gledatelja i odvodi ga u prostor koj je izvan vidnog polja ostalika promatrača. Gledatelj u tom prostoru na papiru zapisuje asocijacije na određene pojmove. Taj papir annotacija putem improviziranog mehanizma šalje izvođaču koja se nakaz ispred publike u prostoru ogradenom špagom. Na taj način gledatelj manipulira izvođačem određujući izvođaču zadatke: odnosno daje asocijativne impuls izvođaču. Ona pak kod publike izaziva asocijacije na vlastitu izvedbu. Cjel performans je sniman

Izvođači: Anica Tomić

Annotacija: Jelena Kovačić

Snimatelja: Vana Jambrović

Intermezzo u valove

Mjesto izvedbe: Bještvar, promocija časopisa Buksa u prostoru bjelovinskog muzeja

Vrijeme izvedbe: kolovoz, 2002

Ops projekta: Intermezzo u valove zamijenjen je kao hominaga djelu Virgine Woolf. Projekt je ostvaren kroz interakciju s publikom koja u izvedbi ima jednak udio kao i "izvođač". Publika (svakih 20 min izmjenjuje se po pet novih sudionika) kreće se unutar prostora koji je podijeljen na dva dijela. U prvom dijelu svake sudionik ima povet presko odju. Na taj način pokušava se maksimalno aktivirati ostala osjetila. Sudionici se pod vodstvom vođača zaustavljaju na pet zadanih punktova na kojima se na određen način djeluje na njihova osjetila. Uslaskom u drugi dio prostora koji je skučen i klaustrofobičan publika se odvaja od li tom zatvorenom prostoru oni promatraju izvnutu video-projeckiju valova. U ovom naponingu glasak je na atmosferi doživljaja, te bi ga se moglo opisati i kao uvod u čitanje romana "Valovi" koj je poslužio kao inspiracija

Vodiči: Anica Tomić, Jelena Kovačić, Vana Jambrović, Katarina Koljaja, Kristina Tomić

Ne ja ili orijentacija hoda

Mjesto izvedbe: Teatar Ext, Quasar Zagreb

Vrijeme izvedbe: travanj, 2003

Ops projekta: Projekt Ne ja ili orijentacijsko hoda izvodi se svakih pola sata. U dvoranu ulazi po deset ljudi. Svakio od njih dobiva kuglicu iz pomoć koje sudjeluje u tzv. performativnoj igri koja u sebi sadrži i spontano i najsamo i reprizirano i oslobađajuće, a ovi prijavljavaju o gledaocima prisiljaju na sudjelovanje. Na taj način gledatelj se iz pasivnog promatrača pretvara u aktivnog građa. Prvo: začen smjer kretanja svake se igro zaustavlja na deset različitih pozicija na kojima obavlja zadane zadatke. Ne smeni su tri projekcije i tri konfosa, od kojih u dva komoni publika ulazi, a u centralnoj istovremeno gleda i srediha izvođača zadaju mu određene zadatke

Projekt je nastao iz pitanja o formiranju identiteta te o vanskim utjecajima koj nametnuto u tom formiranju sudjeluju. On je istovremeno koncept, performans i instalacija, a upravo u toj nemogućnosti pronalazimo adekvatnog naziva sadržaja je i nemogućnost konačnog formiranja identiteta

Izvođači: Anica Tomić, Luka Dragić

Kontrolni igre: Petra Radin, Jelena Kovačić

U ovom izdanju gđica A.T. i J.K. apsolvirale su na Filozofskom Fakultetu i brucirale na Akademiji dramske umjetnosti. Gđica A.T. završava prvu godinu Kazališne škole i radioloni je, a gđica J.K. prvu godinu Dramaturge

Oboje se vesele svojtoj budućnosti

LE CHEVAL

Fotografija: Srdan Šarić

Teatar **Le cheval** osnovali su 1995. godine u Zagrebu Borislav Čoko, Josip Marjanović, Srdan Šarić i Oliver Frije. Osnovna ideja ovakvog oblika organiziranja bilo je preispitivanje mogućnosti pozicioniranja publike i izvođača u istome subjektu. Na tragu ovog pretpostavljenog kazališnog "predstavljanja", situacije u kojoj još uvijek ne postoji ni nominalna ni realna diferencijacija na izvođače i publiku, napravljena su prva dva projekta: *Povijest križarskih ratova* i *Self-referential Hamlet* (1996). Nezadovoljstvo pojedinih članova ovakvim oblikom rada, kao i dugotrajna polemika o tome u kojoj je mjeri to još uopće teatar, a sve kao produkt različitih stupnjeva kazališne ignorancije, dovodi **Le cheval** do prvog kompromisa, do odustajanja od onoga što je u međusobnoj komunikaciji članstva bilo proizvoljnom terminologijom označeno kao kazališno "predstavljanje", i zaostavljanja podjele na izvođače i publiku.









Pri svadbi projekat **Le cheval** (1997), odnosno se u druge etape. U prvom delu je na pozornici bilo postavljena replika gledališta ispred zidnog zaslona. U nju su sjedeli izvođači: u dvorani se glasno svetlo i pika su se reflektori, usmereni na publiku, pali. Istovremeno je puštana glazba (na glazbene svirke). **Le cheval** do glazbene kopa je jako brzo postajala intima. Izvođači su otkazali u poluvremenu i promatrali publiku dok (poslednji) gledatelj ne bi napustio dvoranu. Iako formalno imitirajući na podjeli na izvođače i publiku, pa i u smislu prostora koji bi svojom arhitektonskom zajednicom situ podizao i tu se dogodio prvi nastup **Le cheval** na SKAZ-u, ovaj je projekt u svojoj prvoj fazi zapravo analizirao što se događa kada izvođači pokušavaju esencijalno menjati status publike, kada se pokušava procvetati recipročna inverzija. U drugoj etapi, koja ne održava u obliku okruglog stola, izvođači su naznačeno prvo višedimenzionalne sudionike, a zatim započeli pseudodoktorske rasprave o videonici, pri čemu su se referirali na postojeće i fiktivne autore.

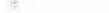
Nakon **Ekzekucije Le cheval** izveli performans **Tata** (1997). Kao predložak za ovu izvedbu poslužile je primerna zadatka iz hrvatskog jezika jednog učenika petog razreda koji je tema bila "Tata". Dva izvođača, od kojih je jedan bio Tata, a drugi Sin, na početku su se pogravali samo zvukovnom kompozicijom riječi "tata", u raspravu od infantilnog tepanja do onomatopojnog ponavljanja zvuka strojne. Zatim je Sin započeo govornu tekst: o svome ocu ("Moj otac je divna osoba. On po cijeli dan moli, a uveče, kada dođe kući..."). Nakon nekoliko ponavljanja, Tata bi dolazio pred Sina, vadio svoje spolovilo i njime ga počeo udarati po rukama, glavi i gurnu ih ga u uho. Sin bi s još većom adoracijom nastavio govoriti svoj tekst. Zatim bi se Tata povlačio, a Sin bi uz plačilo: "Nemoj tata, molim te!" svlačio odjeću i u amuzi gurno narađujuće predmete (pločicu, domovnicu, dršku televizora, dojelomom knjižicu...). Za to vrijeme Tata bi ispuštao nekoliko cigareta, ne osvrćući se na Sina, a zatim, ponavljajući igru s riječi "tata", dolazio pred njega i pokušavao ga grliti. U ovom performansu **Le cheval** je konačno odustao od sustava stabilna referencije i pokušao stvarati znakovne konstelacije koje će, barem deliktirano, paralizirati proces semioze.

Jaka polarizacija unutar **Le cheval** oko pitanja uloge Akademije dramske umjetnosti i njezine re/degradirajuće funkcije za kazališni život, proizvela je dva performansa. Prvi, **Male ispomoh prijatelju Srdanu Šerenu** (1998), tematizirao je mitifikacije oko prijemnih ispita na otkaz glume i izveden je na hodniku Akademije. Trojica izvođača, simulirajući da su kandidati za prijem na glumu, izmicali bi se s ostalim kandidatima. Ponavljajući glasno tekst, istovremeno su s drugim kandidatima i obeshrižujući ih, jedan od izvođača bi počeo moliti u gaće. Istovremeno bi drugi izvođač izvodio pitalo-stanar i puzao bi u glavu, a zatim teatralno pao na prsine. Na to je treći izvođač prisilno drugome u pomoć i razmislao ga energičnim umjetničkim disanjem, koje bi se na kraju pretvorilo u dug i strastven pojucak, popraćen pjevanjem prvog izvođača pjesme "Moj ime my distrikt". **Male ispomoh** nije pretenzirala biti sustavna kritika Akademije obrazovnog sustava. Više je u zanimaju psihika destabilizacija kandidata neposredno prije polaganja prijemnog ispita. **Male ispomoh prijatelju Srdanu Šerenu II** (1998) bavila se samim tijekom prijemnog ispita na glumu i njegovim, eventualnim, diskriminatorskim mehanizmima. Za prijemni ispit se tijekom dvije godine prijavljivalo kandidat koji je stvao ratičnu (nemogućnost čistog govoranja glasa "r"). Nakon neuspješnog polaganja prijemnog ispita on bi se obratio članovima komisije s molbom da mu objasne zašto nije primljen i na čemu treba raditi do sljedećeg prijemnog ispita.

The Smiths: Queen is not dead (1999) izvedba je u kojoj je **Le cheval** istraživalo scenjske potencijale play-backa i semantička punjenja do kojih dolazi pukom izvođenjem određenog broja kompozicija Smithsa, kulturno britanskog benda koji je redefinirao pop tijekom osamdesetih godine prošlog stoljeća. Na početku, dok publika ulazi, izvođači koncentrirano izvide ta-či-jezbe. Uspeljeno je radno svetlo. Kad se publika smjestila gasi se sva svjetla i izvođači u potpunom mraku skidaju prvi sloj odjeće i na scenu pronalaze svoje instrumente. Zatim se pale koncertna svjetla i sljedećih sat vremena izvođači na play-back izvide najveće hitove Smithsa. Ispred gledališta se nalazi konopac na kojem se suž moćno veš, koji donekle zatvara vizuru. Nakon sat vremena, opet se gasi svjetlo i izvođači u potpunom mraku skidaju drugi sloj odjeće. Iz dolaza do prvog reda publike i pokušavaju gledateljskim isat prete na rukama. U ovom djelu se pale strobooskop. Ponovno se gasi svjetlo i izvođači u potpunom mraku skidaju posljednji sloj odjeće, vraćaju se na scenu i sviraju još dvije skladbe Smithsa.

U općoj historiji uoči NATO napada na ex-BiH Jugoslaviju **Le cheval** je pripremio **Kosovsku bitku** (1999), performans koji se trebalo izvesti ispred jugoslavenske ambasade u Zagrebu. Ideja za ovu izvedbu potekla je iz općeg odobravanja ovog napada u hrvatskoj javnosti (što je verifikirano i kroz saborsku sjednicu na kojoj su većina zastupnika napad podržali). S onu stranu kakvog političkog angažmana, ali kroz pseudomoralizatorski diskurs i atraktivni naslov i uz nevjerojatnu konocidnost da je NATO napad počeo upravo na dan izvedbe **Le cheval** je ovom svojom akcijom uspio prvu reletivno veliki broj publike, a otkriti i jednak broj poljotajaca. Kako se nikako gubiočas nisu pojavili, policija je počela malitirano prisutne (legitimiranje i odzvanjara smrtijerog malitiranja).

Nakon **Kosovske bitke**, a zbog nepojavljivanja izvođača, **Le cheval** je bio optužen za defekt građanske hrabrosti, što je članstvu bio poticaj za daljnje lezopolitičko angažman, koje je u par navrata odliko u radikaliziranoj ilustraciji naslova izvedbe. U performansu **Grk u grdu** (1999), koji je u programu najavljen kao analiza teritorijalnog presizanja Grčke u raznim povijesnim razdobljima, kostimarni izvođači (kostim je tražio evonari antičku Grčku) pojavljivali su se s različitim Aristotelovim stajanjima i članki iz njih po vlastitom nahođenju. Jedini zadatak ovog članka bio je da ono u glasnici raste i da u trenutku kada dosegne gornju amplitudu glasnice izvođač padne na pod i simulira ep-napad. U tom trenutku bi se pojavljivalo izvođač kostimarni kao doktor, a torbom punom čiča i izvođač stanciraju.



procedura u slučaju epileptičkog napada. Performans je izveden ispred grba ambasade, a planirana izvedba ispred makedonske ambasade je propala zbog nedobivanja policijskog odobrenja. U paraforsu **Hrvanje Hrvata** (1999) dvojica izvođača su se naprijem namazali istom bijelom ulju, a onda uz glazbeni pratnju benda koji je svirao uživo, pokušavali hvatiti

Predstava **Katarina Povratnica ce se najvjerojatnije ući u kraju predstave** (1999), uko u kompletnom osu. **Le chevala** jedna od slabih točaka, postala je poznata po činjenici da izvođači na kraju gadaju publiku govornim. Međutim, razgovor poviđen na drugom stolu nakon ove izvedbe, tijekom kojeg je npravljen audio-zapis govora Željka Ciglar, u kojem je između ostalog, komentirao i dimenzije spolovila jednog od izvođača: postao je predložak idućeg **Le chevalovog** projekta **Želimir Ciglar, Arhivar s mudrima** (1999). Tijekom ovog performansa jedan je izvođač sa začučenim šumavoski-hipotrofinim spolovlom, naznamičao očaj, vadići ih iz unutrašnjosti spolovila, letke osvrte na **Le chevalov** rad (postojeće i fiktivne) i dijelove Kišove novele **Kroča bogorafa** A. A. Darnolotova

Komplakscija predstava (2000) je okrenuta se najekstremnijoj političkoj parit tog trenutka ("Domovinski rat je svetinja") i dominantnom šovinističkom diskursu kao generalnom modelu vlastitog scenijskog jezika, a uz upotrebu glazbenog etno leđa, paraliziranjem na nacionalnim mitovima i gomilanjem sceničkih znakova pokušala proizvesti određenu vrstu entropije u kojoj se brišu sve interetne razlike. Autocenzurirani unutar šovinističkog materijala **Komplakscije predstave Le chevala** je bio pokušati netko kao vlastitu povjest strahovnog tražanja za distinkcijskim referencijskim sustavima i mogućnost njihovog beskrajnog umnažanja, uz stovrenu legitimaciju angažiranog kazališta koje se bavi gorućim društvenim problemima

Dažbode se na ovaj predstavi proveli kao Svetozar Jovanović u periodu od devedeset i prve do devedeset i pete u, rećmo, Hrvatskoj (2001) bila je izvedba na počtu koja su gledatelj na ulistku u dvoranu morali obrniti noge u jednom od izvođača koji je ležao na podu. Programska knjižica je sugerisala da je neč o pokušaju rekonstrukcije posljednje četiri godine života Svetozara Jovanovića i njegove tražnice pobjege. Bombašičkim naslovom i provođenjem pveda bavljenja velikim temama ali bez vednog rjotiskog odnaka kao u ranijim radovima. **Le chevala** je dobio određeni oblik rehabilitacije i atribut političkog kazališta (u Melchingerovom značenju ovoga pojma)

Nakon napada skinheads na posjetitelje kluba "Močvara" **Le chevala** izvodí performans **Obična Rist** i **Dželan Jovanović** (2002). Na početku je izvođač, oštan na nulu i kosimisan kao sirovi, otpjevao pjesmu Tomorcow belongs to me. Zatim se spulatio u publiku, u kojoj je bio dosta onih koji su bile žrtve napada u "Močvari", i molo ih da ga udaraju jer je to najdrekiv put da svinete događaj koji je imao to izvedbu. Kako publika nije pristajala, izvođač ih je zamolio da se posluži njihovim udovima i udare sami sebe. Veli do publike na ovo je pristao. Kada ti se jače odjedlo, izvođač se povlačio na scenu i činio dijelove sceniranja Sarthe Kane Sien, a zatim se ponovno vraćao u publiku i nastavljaio samoočekivanje. Na kraju: popevši se na scenu, izvođač je unirao u čadu i nazdravljaću prisutnima to ispio. Daleko od toga da ponudi neko suvelo objašnjenje nemilog događaja, ovaj performans je bio isporovotni reakciju kod onih koj su bili izložen napadu, a izvođač je pokušao preusiti funkciju antirahista njihovih trauma

Inventirajući tezu da ne postoji kolektivna odgovornost, nego samo individualna. **Le chevala** je ispred pravoslavne crkve u Probatraženskoj ulici izveo performans **Cvčak** (2002). Proizvoljno se pozivajući na trećicu srednjovjekovnih prikazanih, u kojima je orijevna zgrada kontinena kao scenografija, izvođač je tajom kuhinjskim nožem napravo ristu na nuci, a zatim levju mazao ruku svih prisutnih. Kada je zavrio s mazanjem, rekao im je da postoji samo kolektivna odgovornost, da su svi krivi i da se pogledaju ruke. Zanimljivo je da su i predstavnici Srpske pravoslavne crkve, a i veći broj prolaznika (za koje slobodno pretpostavljamo da su bili Hrvati) izvedbu doživjeli kao oktroiranje knjvne vlastitom etnosu

Od 2003. **Le chevala** suraduje s redateljsko-dramatičkom klasom **[KLLAASSAA] KLLAASSUU** čine studenat svih godina rađa i dramaturge koj kroz ovaj model rada pokušavaju naći alternativu pripomati rada na glumačkim i redateljskim klasama i čiji su kazališni interesi u većoj mjeri korespondentni **Le chevalovim**. Zajednički rad rezultirao je projektom **Majan užitak** (izveden u sklopu miniturneja Kragujevac - Baograd - Zrenjanin, 2003). Rječ je o otvorenoj strukturi koja se modifiaa ovisno o kontekstu u kojem se izvodí. U zajedničkom radu stalno se proizvode novi scenijski materijali i vrše se njihova akumulacija, a onda se, ovisno o već spomenutom kontekstu izvedbe, radi njihova selekcija i montaza. Simulacija letičkog odnosa spram Akademijine obrazovnog sustava u ovom zajedničkom projektu bliska je nekim ranijim. **Le chevalovim** pokušajima. Sjedeći zajednički planirani projekt je osnivanje **Paraskademyje** udruge koja bi fingirala obrazovnu, ali i simboličku proužastu ADU i koja bi vremenom prešla u njoj ravnomjernu dramsko-pedagošku instituciju

Ovdje poborani i opisani projekti pokušaj su kronološkog prikazivanja mjenja **Le chevalovih** kazališnih interesa, a narocito osvitom na strategije kojima je **Le chevala** simulirao radikaln politički angažman. Projekti ovdje dostavljaju **Overforced Entertainment**, **Da nije postmoderne ni bitno bit goti karac**, **U fukoluciji nema rvišivanja**, **The Strategy of Japan in WW II**, **Cinkarenje i siba ogo-varanja**, **Eksplozija**, **Posljednjih šestnaest minuta i trideset i dvije sekunde**, **Obožavanje forme** = **održavanje norme**, **Vice Huković je doživio satori**, **Crvi sumnje na leđu mog duhovnog oca**, **Zadifaru hrast**, jednom su krajnje subjektivnom retrospektivnom označeni kao nastadnja u odnosu na tu vrtuglavnu razvijaju linju i to je doznaci razlog njihova neuvršćavanja na ovime mjestu



EKS-SCENA

SELMA BANICH / ŽELJKA SANČANIN

Razgovarala: Ivana Mirović

Predčita: Agata Juniku

Fotografija: Robert Lissac (Private in Mind), Denis Duke (LUMI)

Nezadovoljne uvjetima za bavljenje plesom, Selma Banich, Danja Doždor i Nensi Lazić osnovale su krajem 2001. godine udrugu građana Eksperimentalna slobodna scena, s ciljem uspostavljanja funkcionalne mreže korisnika svih grana izvedbenih i ostalih umjetnosti - kroz efikasniju razmjenu informacija, interakciju s drugim medijima, realizaciju zajedničkih projekata i međunarodnu komunikaciju. U prostorjama Eks-scene (CEKAO Zagreb, Vukovarska 68), održavaju se treninzi, radionice izvedbenih umjetnosti, audicije, ostvaruju se projekti u koprodukciji s renomiranim koreografima i plesnim centrima, a mladi autori koriste prostor za rad na svojim autorskim projektima. Udruga, dakle, nastoji stvoriti i arhivirati novu scenu umjetničkog stvaralaštva i integrirati je u šire društvene i kulturne sfere. Iz *arhiva* Eks-scene ovom prilikom izvukli smo dva dosjeka - Selme Banich i Željke Sančanin.

ŽELJKA SANČANIN

Željka Sančanin se plesom - poput većine plesača i koreografa na suvremenoj plesnoj sceni - počela baviti tek s 18 godina. Za vrijeme studija komparativne književnosti i povijesti umjetnosti sa Sašom Božićem i Andrejem Vučenovicem počela je istraživati na graničnom području performansa, kazališta, plesa i instalacije, u kojemu je moguće da se dogode neke zanimljive likovne stvari. Do sada su realizirali projekte *La Primavera*, *Mjesta po kojima...* (*Hard to Dig it* (zajedno s Barbarom Matijević) i *Private in Vitro*

Ples kao prisiljak

Svoje radove ne gledam kao predstave - već kao performanse. Ni sebe nikada ne doživljavam kao plesaca ili glumca, nego kao performera.

Ples nikada ne doživljavam kao oblik emotivnosti, izražavanje osjećaja i slično. Kod mene uvijek postoji neki oblik pritiska u pokretu koj radim. Čini mi se da moje koreografije nastaju iz neke ideje koja me pritiska.

Rizik improvizacije

Kada sam počela plesati nisam puno improvizirala, ali u posljednje vrijeme toga sve više imam. Shvatila sam da mi fiksan materijal nikada ne odgovara. U improvizacijama uvijek dolazi do tog momenta rizika. Nikada ne znaš što će se dogoditi. Kako ćeš izvesti neki pokret. Odnosno, hoće li biti dovoljno dobar i da li će biti sukladan onome na što improviziraš. Iz tog nečeg što je stalno izloženo mijeni, mogu opet kreativnu energiju i samo u tome nalazim svoj interes. Mislim da nikada ne bih mogla raditi fiksan materijal - meni je to dosadno, naprosto to ne mogu. Mislim da kao izvođač uopće nisam sposobna za tako nešto.

Repetitivnost

Repetitivnost mi pomaže da kontroliram - ili bar imam takav dojam - svoj koreografski materijal i vrijeme koje on gradi na sceni. Nikada nisam ni pokušavala raditi koreografije ili performanse s jako puno različitih elemenata. Uvijek nastojm više puta ponoviti ono što sam napravila, vedeti koliko se neki pokret na različite načine može repetirati i mijenjati, a da opet neki elementi ostanu isti.

Teorija

Osobno, teorija - odnosno neki tekst - ne znači mi mnogo. Nikada ne idem svjestno raditi na temelju nekog teksta. To me ne zanima. Ali tokom rada neravno, povremeno svoj materijal s nekim stvarima koje znaš, pa se sjetis da bi nešto mogao pročitati. Konkretno: kad smo radili na predstavi (*Hard to Dig it*) Barbara je shvatila da je ono što smo Barbara i ja radile prva tri mjeseca bilo slično ideji predstave koja bi izražavala neku ideju shizofrenije, odnosno koja bi bila sastavljena od nekih aspirovanih elemenata koji nikad nisu dovoljno jasni. Vidio je da će to biti jako brza, nehomogena, neobjektivna predstava puna nekih zračenskih distorzija pa je to povezao s Deleuzom kojeg smo onda počeli čitati.

Tokom rada na materijalu za *Private in Vitro* čitala sam knjigu *Flesh* o dvoje arhitekata iz New Yorka - Elizabeth Oiler i Riccardo Scofidio. Oni se bave temom privatnosti i javnosti, odnosno privatnim i javnim



injezinima. Radi li instalacije na temelju analize što je privatno, a što javno, kako se nanuša privatnost percipije gledatelja itd. Čitajući tu knjigu, nekako sam već imala do materijala, neke su mi i svi stiven ovisnik. Našojerj, dakle, ostao pn tome da mi je moj izvedbeni materijal najbitniji, a tekstove koje sam pročitala negdje su u pozadini

Tretman prostora

Konografije radim uvijek na temelju vlastitog doživljaja prostora u kojem radim. U solu *Mjesta po koji-* ma - perspektiva u kojoj me gledatelj gleda vrlo je fiksirana. Ne međem se prevlađ u prostoru, oni me gledaju u poluprofilu, i cijelo sam vrijeme u jednoj zoni. U *Private in Vitro* igram se svojom privatnošću - izvodim u prostoru gdje me gledatelj ne vidi, već me gleda na snimci, i u jednom trenutku više ne zna da li gleda snimku a mene. Tako da ako malo luta, što gledatelja dosta smeta. Tek kasnije shvatila sam da je zapravo zanimljivo kako manipuliram njegovom percepcijom

Private in Vitro

Osnovna je ideja u tom solu da je tu igram svoju privatnu igru, odnosno da materijal izvodim iz sebe istodobno, gledatelj to prete na jednom sasvim drugom mediju. Postoji i ideja da nekada pokušamo manipulirati publiku na način da se i nju snima, pa da to netko promatra na nekoj eksternijem površini, tj. na nekom trećem mjestu. Smisao sola je da se stalno mijenja, ovisno od prostora u kojemu se izvodi

Izvodila sam taj performans u nekoliko različitih prostora. U salonu pokušstva, na primjer, igrala sam ispred nekih uzonika pločica, a gledatelj su gledali snimku u foteli, na videoprojekci koja je bila udaljena od njih. Mene nisu vidjeli. Istodobno su - mada to nije bilo planirano - gledatelji gledali ljudi na ulici, s druge strane izloga. U foyeru hotela Dubrovnik događale su se isto neke zanimljive neplanirane situacije. Zanimalo me kako ću uzroci svoju privatnost i na koj ću način manipulirati tuđom privatnošću - kako goriću tako gledatelja - slučajnih prolaznika, vani na ulici. Zanimljiv mi je bio i osobni doživljaj ambijenta tog hotela - gdje ulaze stranci, biznismeni, bogataši, ja u toj međuzoni, između tog njihovog prostora i uličnog prostora, radim svoj neku ludu privatni materijal koj nitko ne razumije, a pritom cijelo vrijeme slušam zvuk vrata koja se otvaraju i zatvaraju i pokušavam to uskladiti s razgovorima koje čujem oko sebe. U praznoj galerijskoj prostori je, naravno, to opet bilo nešto sasvim drugo

Koliko god pokušavam skrenuti pažnju na sebe svojom igrom, toliko dajem do znanja gledatelju da ona i nije toliko bitna. Pokušavam sugerirati da je bitno samo to da sam ja tu, kao i da je on tu, da se i njega vidi. Ima još puno opcija. Postoji mogućnost da u daljnjim izvedbama ostanem skivena, da ulazim u neku ambijent kao kakav pirat. Jedna je od ideja i da se s tim svojim solom ušetam u neku tuđu izvedbu, dakle dok netko igra svoj materijal. A možda to nekad odigram čak i u kazalištu



SELMA BANICH

Selma Banich jedan je od njezinih educiranih plesača na domaćoj plesnoj sceni. Završila je Školu za klasični balet u Zagrebu, nastavila školovanje na Baletnoj akademiji u Münchenu, za vrijeme kojeg je bila angažirana u ansamblu Bavarskog državnog baleta. Na zadnjoj godini studija shvatila je da joj balet nije dovoljno iskren filter pa je prestala plesati. Nakon godinu dana pauze, Ana Manja Bogdanović pozvala ju je u projekt *Tramvaj je način gledanja*. S Ivom Nennom Gattin radila je na nekoliko Linkovih projekata, potom je s Trafikom surađivala u predstavi *Evropa pleše*, kao izuzetno, više nego profesionalno iskustvo navodi angažman u buto projektu *Kora Tarje* Zgonc, a u Galeriji pokreta 20. Tjedna suvremenog plesa sudjelovala je jednim kvartetom.

Ples kao filter

Na zadnjoj godini akademije dogodila mi se neka osobna transformacija i klasični balet kao forma nije više mogao podržati moji životni iskustva. Nije mi bio dovoljno iskren filter, nije me dovoljno potencirao kao osobu i kao plesača. Nakon povratka u Zagreb, godinu dana nisam imala potrebu baviti se telom, biti plesač, već sam imala neke druge filtere koje bi zamijenili ono što mi je nekada značio ples, odlično klasični balet.

Neki moj trenutačni filter je opet ples - odnosno u mom slučaju taj nekačak performng. Nije važno da li je to suvremeni ples ili buto, bitno je životno iskustvo. Bitno je da li je svaki projekt koji radiš neki novi razgovor. Nije bitno kojim se izrazom baviš, već da u njemu postoji jedan dio istine o tebi.

Školovana sam u instituciji, radila sam za vrijeme školovanje u instituciji. Ali tokom svih tih godina gradila neke stav o sebi, svom poslu, svijetu i civilizaciji - i onda zaključila da ne želim biti u nekom okviru, već da želim raditi s različitim ljudima, u različitim projektima, upijati, dopuštati da netko upije od tebe - zato sam nekako više na strani otvorenih situacija.

Galerija pokreta

Za Galeriju pokreta Sandra Banich i ja napravili smo unisoni koreografirani duet koji se izvodi u jednom dijelu prostora - reflektirano tome, u drugom prostoru - na videoprojektor i u zvuku - svojevremeni novi unisoni duet Sandre Banich i Selme Banich napravili su Nenad Vukušić i Adam Semejalo. Svojom percepcijom onog što mi radimo njih dvojica stvaraju nešto kao first copy - naravno, pod pretpostavkom da smo nas dvije neki master. U tom kvartetu bavimo se frekvencijama boji, istražujemo što znači uopće percepcija u smislu stvaranja nekakvog koncepta, tj. kako možda svojom percepcijom stvoriti novu dimenziju nečemu što percipiraš.

Tjedan suvremenog plesa

Galerijom pokreta festival je dao sjajnu priliku domaćoj plesnoj sceni. Tjedan ima široku publiku - u tolikom je broju prisuđe nekoliko koja predstava tokom godine. Ali mene zanima da li su svi ti ljudi lani i prije imali termin i prostor da rade na svojem autorskom radovima. Tim mladim ljudima možda dati neke osnovne uvjete da bi uopće mogli biti kreativni, da bi mogli raditi, istraživati, surađivati s iskusijskim kolegama. Trebali bi imati sredstva od kojih bi mogli živjeti. Otprilike jednom godišnje na radionicu, jednom godišnje odigrati predstavu na platformi ili na festivalu - to nije dovoljno. Nije dovoljno. Treba imati konstantu u radu. A to je moguće jedino ako ljudi rade u dvoran, ako se educiraju, ako si mogu priuštiti da razmišljaju o tome što rade.

Jako me luti što u Gradskom uredu za kulturu neke komisije nemaju potpuni uvid u ono što se događa na sceni. A da je tomu tako, pokazuju načinom na koji raspodjeljuju sredstva. Ono što mi radi-
mo nije samopostolno i ne znam da li uopće može biti. Ako ne nailazimo na konkretno odobravljanje,
zašto onda to radimo, da li smo uopće društvu potrebni?

Eks-scena

Nensi Lazdi, Denja Dođor i ja bile smo vrlo nezadovoljne situacijom na zagrebačkim, odnosno
hrvatskoj pjesnoj sceni. Između ostalog, u Zagrebu nije bilo mjesta gdje možda trenirati a da se
nekome ne prikloniš. Okupili smo stoga moju i nešto stariju generaciju pjesača i osnovali udruhu
građana koja je od početka bila osmišljena kao radna platforma. Eks-scena nije ansambl, nije grupa
autora koji imaju svoj prostor i bave se samim sobom, već je otvorena svakom plesaču, performeru,
koreografu, autoru koji se želi slobodno, nezavisno, baviti svojom pozivom. Svako tko se takvim opcijā
može doći, uzeti pjesni trening, ili koristiti radni prostor za stvaranje vlastitog projekta.

Sofia Jammings

Sofia jammings je - poput Eks-scene - smišljen kao radna platforma, ali tako da uključuje i društveni
kontekst, da briše granice između pjesača, muzičara, gledatelja. Mi želimo da naša struka bude
podržana, ali želimo i sami, našim odabirom, podržati neke druge inicijative. Tako smo prošle godine u
svibnju odigrali prvi Sofia jammings, uz podršku inicijative Drugačiji svijet je moguć. Skupilo se puno
ljudi i mislim da smo nekako nutili to etnističko razumijanje o plesu kao nečemu što se gleda samo iz
gledališta i promovirati ga kao nešto čemu se svatko može priključiti.

Watt+Eau

Watt+Eau je odličan projekt - nastao na inicijativu COU-a i BADCo - s idejom da okupi mlade dra-
maturge i autore. Potrpali su nas u Grožnjan gdje smo dobili na raspolaganje naše znanje i njihovu
pomoć i tako se pokrenuo rad na mogućim konceptima. Druga faza bila je na Urbanom festivalu gdje
smo nastavivši našeg rada prikazali serijom performansa, a treća faza vjerojatno će se dogoditi ove
jeseni. Sjajno je kad imaš podršku od nekoga izvana što ti može dati neko feedback, pratiti tvoj rad,
tvoje razumijanje, dovesti u prijanje sve to. Nепrestano smo na tom projektu prespivali svaku
odluku, misao, akciju. Mislim da će to na kraju rezultirati kvalitetnim konceptima, odnosno performan-
sima.



POBEDNIČKI PRESTUP

Povodom knjige *Euridikiini osvrti* Lade Čale Feldman

(Naklada MD i Centar za ženske studije, Zagreb, 2001)

Svetlana Šlapšek

Kada se 1966. u časopisu UCLA Reflections pojavio povod članak Froma Žetlin, pod naslovom "Playing the Other -", njegova recepcija premešla je ne samo okvir discipline iz koje je autorica pisala (klasične studije) - već i okvir literarno-kulturnih disciplina koje se bave dramom. Tačnije rečeno studija Froma Žetlin, koja se deset godina kasnije pojavila u knjizi, rezultatu njenoga temeljnog istraživanja grčke drame (*Playing the Other* 1996), pustila je duboka tragove u ženskim studijama ne samo u USA, već i u Europi. Autorica je ustnu vladala teorijskim diskurzom: klasičnom psihoanalizom, i antropologijom, no glavni njen doseg bio je u oblikovanju ne samo tih disciplina i diskursa - već i u autorizativnome posegu u čitav niz manje elektnih, i zašto ne reći jednostavno, manje dostigljivih naučnih disciplina: specifičnoga korpusa znanja i metoda. Froma Žetlin je pokušala šta znači interdisciplinarnost - nikako ne lagodnu šetnju ili surtanje po površini disciplina, već ozbiljan intelektualni napor da se u dijalogu našu visoko epistemološki zahtevnu disciplinu koje nikada nisu prihvaćale masne ni bile pronađe tendence. Događio se susret nesumnjivo konzervativne i teorijski neosveštene mase - uz njenu nesumnjivu elitističku samouverenost - klasičnih studija, i ženskih studija, uveliko, i ponekad opravdano, optuženih za akademsku nedostupnost i disciplinarnu plitkost. Kako misli svoje znanje bilo je pitanje koje su sebi postavili istraživači antike u Francuskoj - odnosno na levome krilu francuske humanistike, već u doba prvotna strukturalizma i novelle historije. Iz toga je pokreta unutar strukturalizma nastale škole, ali uticajna škole istorijske antropologije antičkih svetova, čiji su veliki učitelji Jean-Pierre Vernant i Pierre Vidal-Naquet. Froma Žetlin bila je njihova učenica. Elementi koji je nedostajali, energiju američkoga feminizma, unela je upravo ona. Njen rad iz 1966. nije početak, već znak prozvod jedne zvrste u američkim ženskim studijama, antičkih ženskih studija, koje su se razvijale od kraja 60', pod dubokim uticajem francuske škole, i posebno na univerzitetu u Buffalu, oko časopisa *Aerethusa*. Članici i zbornici u ovom časopisu bili su poznati sasvim malome krugu specijalista iz najstarije humanističke discipline, a i među njima nisu imali posebno mnogo pristalica. No primera radi, *Aerethusa* je imala specijalan broj posvećen Bahtinu kada su tek retku/retku počeli razumjevali mogućnosti njegove teorije dijaloga za feminističku teoriju. A tek početkom 90', uticajem pojednina iz "dramatičnih" krugova u antičkim studijama, kao recimo Simon Goldhill, počeli su se zanimati za smajacku kulturu i kameval u tumačenju Bahtina, kao oblikovan teorijsku izazov za promišljanje Aristofanovih komedija i tzv. "Stare komedije" uopšte.

Ova primere povezanosti izvan uobičajenih veza akademskih krugova, ovo "preskakanje" i često nepredviđen kontakt ideja između kontinenata, škola, univerziteta, pojednaca, onim samo zato da ilustriraju umnogome suvremen položaj istraživanja Lade Čale Feldman - zašto bi nameru istorije jednoga neointerdisciplinarnog, bar u okvirima današnjih mapa ženskih studija, interdisciplinarnogli poduhvata bila relevantna za knjigu Lade Čale Feldman, *Euridikiini osvrti*? Nema sumnje da je knjiga Froma Žetlin jedna od važnih relevantnih tačaka u radovima Lade Čale Feldman, no to, premda odmah upućuje na solidnost produkcije, nije najvažnije. U tom odnosu je izvestan epistemološki, ali i ideološki nukleus, neka vrsta programskoga manifesta unutar ženskih studija, koj, za razliku od izvodičnih foshy/foshy teorija

na tekstu traci današnje globalne akademske proizvodnje tekstova, trah provjeru široko znanje i kompetentnost, solidan rad – više utrošenoga vremena, pa i drugačiju etiku naučnoga rada. Uložbajera kritika ženskih studija "spoja" uključuje i primjedbe o nedovoljno definisanom epistemološkim okvirima, odsutstvu tvrdih metoda i sistema, pa i o privlačenju nekompetentnosti u privilegovanoj kontekstu političke korektnosti ženskih studija. Premda je ta kritika često povezana sa prezirom prema aktivizmu, nju ne treba oklo odstaviti. Tokom poslednjih decenija dramatičnog akademskoga razvoja, ženske studije su nazivale žargon suprotstavljanja takvoj kritici, koj uspješno koristi strategije ranijih teorija ženskoga pisma. Nema sumnje da je i politička korektnost, bar unutar schengenskih granica i izvan Evrope, dosegla drugačije dimenzije, i promijenila najbolje kontekst kritičkoga sužbijanja. No to sve ne menja ženske studije obavezne na samorefleksiju, i teško je zamisliti ozbiljan povod za to, od kakve naučne ozbiljnosti, u kakvome god se obliku pojavila, i sa kakvim god motivima. Unutar ženskih studija, regionalna (južnoevropska, postsovjetska) napetost između aktivistkinja i istraživačica odnosno akademске populacije već je imala svoje male ratove, i svoja institucionalna razdvajanja, uglavnom pomećujući američke sukobe unutar lemnoma između 70' i 80'. Žalosan kontekst ih malih ratova je što ženske studije još nisu našle svoje mesto – svoja uočitelja/uporišta na vecini univerziteta u svijetu. Posmatrajuci knjigu Lade Čale Feldman u ovom kontekstu, mislim da se može razmišljati o jasnom pokušaju da se iz toga predviđj-noga kruga izda smislen akademskim nastupom koj negde ne sakriva aktivistički etos. Dva elementa poredenja, globalni i lokalni: odredjuju tako knjigu Lade Čale Feldman kao izazovan nastup, obito smišljen da probja postavljene granice. Skoro uzgredi, ali svakako impresivan rezultat ovakvog postupka, kome se nikako ne može poreći ni hrabrost ni promišljenost, jeste osudivost svake nelagodnosti pozicioniranja u nacionalnim disciplinarnim okvirima. Štavo izgovor "na sceni" domaću teorijsku misao o teatru i istavljaju je u nenapraćen dijalog sa svetskim teorijom, autonoma je već zadužila visoku nagradu koja nosi ime Petra Brečića – strahu sa koje je došla, u tamišnjoj feminističkoj kritici zapadne kulture: morala bi joj dodati još jednu, svoju nagradu, za prelaz mnogih neprobanih granica.

Svaka dobra knjiga studija i/ili esaja za čitaoca znači mogućnost različitih ulazaka u tekst, različitih razmišljanja i organizacija: kakva god inače jezika "prohodnost" knjige bila, mogućnost uprivanja više različitih distalnih putopisa kroz knjigu mogla bi biti dobro polazište za njeno vrednovanje. Moj ulazak u tekstove Lade Čale Feldman bio je kroz teorijski esaj "Nevojte i zvečbom", u kojem Lada Čale Feldman razmišlja o teoriji izvedbe američke teatrošćarke Judith Butler. Moj izbor bio je konzervativan i školski, jer je reč o autoritetu koj je u centar razmišljanja o rodu postavio "izvedbu" roda, dakle koncepti koj je iz se iz teatra. Sa druge strane, Judith Butler je u poslednjih pet godina delila nagradovani, i svakako naproizanja autonoma iz područja američke feminističke misli u istočnoj i centralnoj Evropi, Aziji, i uopšte u post-sovjetskoj svetu. Žigodan primer konstrukcije i dekonstrukcije kulturnoga kolorjalizma: na jednoj strani nov automat, koj Judith Butler u svim namerama sigurno nema u "svojoj sredini", na drugoj strani mogućnost da neke od najsuspektivnijih debata se Judith Butler, čitate na – makedonskom jeziku, u dokumentima sa seminara održanog na Ohridu pre dve godine. U taj kontekst ulazi Lada Čale Feldman – kojoj je stalo do rasvetljavanja ključne uloge Judith Butler u suprotstavljanju tvrdj filozofskoj linji Freud-Lacan-lakanaovi – ali ne manje nego do uhrđivanja nesaznati tako prvotnoga preklupa, bar nazgled, u osnovnom autoritarnom opredeljenju. Ne nje i paradoksalno htjele uz pomoć kazališne slike deontologizirati rod, razlozi granicu između bekošne apodiktosti i rodne performativnosti: ali istovremeno htjele zadržati očnu granicu između kazališne fikтивности i "realnosti" svakodnevnih činova? (Bundlene cowb, str. 110-111). Sledi sjašno povezivanje stavova Judith Butler i "deakademičeske kazališne poetike" Barthele Brechta, koje je sa više uzopjednog investiranja prethodno pokušala Bin Diamond. Sličano, i Bin Diamond je svoje opredeljenje za teoretiizaciju mimesis našla otpući na početku pomenuti članak Frome Zeitlin. Usmetljeno i sigurno, Lade Čale Feldman pohrđuje svoju, ubedljivo komplikovanju linju teoretiizacije roda u teatru uz izvan-kanonске iskore: čitna zlobne ispade Gamile Pagle (ali samo u napomenama), i smetnja – formulu Jule Kristeva u teoriji kulak sumirno bliskak sklađetu simplifikaciji.

Putopis konzervativne čitačelje nastavlja se zatim na centralnim, književnim (kajališnim?) studijama u knjizi Lade Čale Feldman, "linja preuđerana" i "Žensko za muziku i muzik za žensko u starijoj hrvatskoj dramatici i kazalištu". Osnovni lingvistično-storjski posaj ovde se pokušaje sa posegom ženske istoriografije u zadnjih dvadesetak godina: reč je o dobijavanju neprobitanoga, sa upisanim deherafekacijom izvora. Istona žena, posebno u Evropi, postavila je posebne zahtjeve, od kojih su neki (neprogramski) zasluga novele historije: ne samo nalaziti nove izvore, koji su mogli biti žrtve zabrana ili cenzura, već bez prestantka ičaravati poznate izvore, ne samo osnovne tekstove, nego i tumačanja, posebno akademska, ih tekstova. Mogli bismo uopšteno reći da su u publici koj se danas u svetu bave ženskim studijama, i studijama roda, istoričarke najmanje militantne. Jedan od mogućih razloga za to je da su najviše utvorene deklarnoj modi manjstvom humanističke akademске populacije. No razlozi zanimljive za teoretiizaciju i epistemološku refleksiju su dublje, prvi svakako u mođde opravdanome pitanju koliko pretpostavljena feministička ideologija ubje u objektivnost istraživanja. Opravdanost toga pitanja uglavnom pada na kontro-pitanju koliko je patnjaostalnost ideološki strukturalni tekst istorije Zapada, od transparentnoga školskoga teksta do akademiske istoriografije, odnosno u kakvoj je mien humanističko univerzalkizam zapadne istoriografije zapravo muške univerzalkizam. No pitanje je ozbiljnije od odmoravanja snaga, odnosno snage potlačenjaka. Na njeiga su istoričarke kao Pauline Schmitt-Pintet, Christine Clapsch-Zuber, ali jedna od odobradnica, Martine Sogalen, odgovarale zahtevom istoriografije po sebi: name da ne sme dopuštati sakrivanje izvora. Na

Prvi pogled "židkefah" i pomniju, svoj odgovor sadrži korozivno meso da je (muškarci) istorija mona židat prvo sebe, da bi zatim učinila i iskrila žene. Doprinos ženske istoriografije treba pre svega tražiti i drugačiji odražavanje statusa prema i rodu, u istraživanju tela koje govori i peče, i svakako u problematizovanju odnosa između starije i istoriografije. Dopuštam sebi da ponovo nađem egrotičan, ali habočno ubediš primer iz antičkih studija: dok je u modernoj istoriji žena (posle antički problem) prisilna i slučajno nevidljivost predmeta istoriografije moguće reši pomeranjem težišta istraživanja u stariju kulturu - otuda stariju institucionalno povezivanje studija roda i kulture - u istoriji žena u izricu: to nije samo po sebi razumljivo, zbog drugačije pozicije "kulture", ako kada i pole je nečega lakvog uopšte bilo. Štoga je razumljivo: što oštr pragmatistička kritika izbijanja žena od kojih nije sačinjeno ništa, ni glas, ni tekst, ni sekundarni izvori, ponekad ni ime, zahteva da se proučavaju samo tri: realne žene, žene "anabodavne", legitimane istoriografikom/whoreolokom izvornim. Takav stav još uvek ima Sarah Pomeroy, svakako jedna od prvih uglednih istoričarki antičkih žena, koja je na početku svoga rada izdala seminaru knjigu *Godesses, Whores, Wives and Slaves: Women in Classical Antiquity* (prvo izdanje 1996), no ipak se nije laka povezivanja "realnosti" sa tekstovima grčke knje i drame. Drug, manje spektakularan, a dosledan i uspešan istraživački program sprovela je Claude Mossé, svakako najveća sistematičarka antičke istorije žena: njeno poje istraživanja bila je stenska demokratija, i u njemu je pranje žena, odnosno njihovog odsutstva, bilo uistinu izazovno. Ne smetaju političko/debato ike ike ike, Claude Mossé je svom ubedičnom istoriografikom postupku podržala novu temu: još izazovnije je problemu pristupila Nicole Loraux, koja je za svoju dekonstrukciju atinskog jednog identiteta upotreblila važan epiroški izvor i tumabila ga uz pomoć knjevnih tekstova. Sa ovi primeri aneti su zbog toga da se potvrdi paralela sa postupkom Lade Čale Feldman, koja se kao fiktivna i knjevnih antropolog bez prestanka sroča sa nevidljiv predmetom istraživanja: Čale izazov bio bi i uključivanje nekog nevidljivog kako su ga definisali maskulini: istraživač roda koji su mogli nastupiti samo posle feminizma, i sa njegovim iskustvom: tako Michael Kimmel govori o nevidljivoj muškarci, koji svoju netačnu moć u današnjim razvijanim društvima prijavljuju svojom uniformnošću, brisanjem individualnosti i zatvaranjem u savu, opšte prastu i zato upravo "nevidljivu" tuturu zapadnog i belog/odevenoga muškoga tela.

Datuje još jedan moguću prigovor tradicionalne akademije, koji nije tako naven kako na prvi pogled izgleda: reč je o cvenome pretpostavljenome "parazitizmu" rodni, posebno ženskih studija, koje konste znane sledeće i otkineno u rodu čitavih generacija tradicionalnih istraživača - na primer nad u izvešima, i uključuju ga u svoje ready-made interpretativne i teorijske konstrukte. Ova čituna sika ponekad prikriva napetost između vladajućih akademskih krugova i onih koje doživljavaju kao vanistitucionalni i subverzivni izazov, a otkriva njihove neretbutne strategije u rasporu od patološke do misoginje. Pa ipak! Čale i legitimno pitanje poznavanja i poštovanja doprinosa različitih naučnih generacija izgleda da bi se moglo olako trampiti za zabranu pristupa: kada su u pitanju rodne i ženske studije kojima je prvi zidatnik upravo tražanje neprobitanoga u pročitanoj.

Iz ove zapletene mreže mogućih zapreka i ograničenja Lada Čale Feldman izađe, i uspeva ne samo da produči aspekte političke proučavanja, svenke travestije, njenih konvencija i ekonomija, i pitanja rodu u publici, već uzgred problematizuje i današnje disciplinarni status komparativistike. Formulativno zvešuju "postku" istraživačke razlom, međutim, u jednoj drugoj studiji, "Neobuzdana žena u slavnom skrom fikturu i pučkom igrokazu" "Moje se perspektive ovde između na raznim knjevnostičke analitike, knjevnih antropologije i fiktivnosti u nesigurnom i kontroverznom području interdisciplinarnih posuda, knjevnih, nedopuštenih preuzimanja tuđih ovlasti, za mnoge i neumjerenog premetanja metodoloških obrazaca i analitičkih kategorija: u njima stano područje istraživanja i dvojbena proučavanja problemima, često tekama koj veze povratno osveštju shodno okružju pojestu no što na nov način govore o nominalnom shodanju analize" (ibidem, str. 187). Čini mi se da u "neistražuju antropološki nedostaci", koju Lada Čale Feldman pominje dalje, na početku ove studije mogu čuati jednu misao-izabine figuru: koja se zapravo odnosi na istoriju (kulture) žena. I dok studije u drugu polovinu knjige, koje se odnose na hrvatske dramske modernizam i postmodernizam, dve autobiografije glumica, Pinrelele (Nad se) i Virginu Woolf (Orlando) - voim kao očekivano zanimanje autorice, dva knjeva esaja, dva intermedija (jajini i balvi), razumem ne samo kao stilističku i misleni bravuru, već i kao dramaturški raspoređene tačke otklona i subverzije u cvedbi teksta. Upravo u tome čtam "prestup" Lade Čale Feldman, mača jedan od njenih omiljenih pojmovu u in vrodine studije u knjizi: što se bih studija ide, hrvatske i regionalna populaciji u ženskom studijama duguje autonomu duboku zahtevnost za progledan izazovom, pouzdan i nadavise ispravljen uvod u disciplinarni poje koji praktično nije bilo dosada dotičano.

Knjiga Lade Čale Feldman, poredana sa tekucim akademskom produkcijom koja bi za nas mogla biti uzorna, dakle angloameričkom, i čudom zaborava oslobodena lokalnih uslova koje je potrebno spuniti da se knjiga uopšte objavi, sadrži materijal za in akademiske publikacije on the fence track: teorijsku studiju o stariju i rodu, zbir antropološko-knjevno-fiktivističkih studija, i zbirku knjevnih eseja o rodu u modernoj knjevnosti. I predažba sve to u jednoj publikaciji, rećno kod Routledgia, bilo bi naprosto neekonomično. Razlog za melanholiju kolonizovanoga? Zapravo i ne: to bi bilo (bi li ču?) druge knjige sa za razumijevanje nužnim čelnicu poštovanjem drugoga jednog zargona, pojednostavljenjima, mačice apogoniam jasnom i onda i pre i posle i ako, čitatelji knjige Lade Čale Feldman ostaje pomalo domorodačno i utroćko, i kako to naše angloameričke kolegice kažu, empowering utvarje u vijugavim, skoro stadostrazno dugim, dobro kontrolisanim rezencama: suverene izvodnice teksta.

frakcija

Magazin za izvedbene umjetnosti / Performing Arts Magazine

№: 26/27, zima 2002 / proljeće 2003

IZDAVAČI / PUBLISHERS

Centar za dramsku umjetnost / Centre for Drama Art
Dedačević prstac 26 Zagreb, Croatia
8
Akademija dramske umjetnosti / Academy of Drama Art
Trg maršala Tita 5 Zagreb Croatia

ADRESA UREDNIŠTVA / EDITORIAL ADDRESS

CDU / Centre for Drama Art
Dedačević prstac 26
10 000 Zagreb
Croatia
Tel./fax +385 1 454 5150
e mail: frakcija@cdum.hr

UREDNIK OVOG IZDANJA / EDITOR OF THIS ISSUE

№: 26/27
Miroslav Blažević

UREDNIČKI SAVJET / EDITORIAL BOARD

Goran Benjčić (editor-in chief)
Ivica Buljan
Ivana Sajko
Miroslav Blažević
Aldo Michini
Tomislav Brlek
Agata Junko

LEKTURA / PROOF READING

Boris Belek (hrvatski)
Tomislav Brlek (English)

TAJNICA UREDNIŠTVA / EDITORIAL SECRETARY

Una Bauer

ART DIRECTION

Laboratorium

PREPRESS & PRINTING

Vesnik d.o.o.

PODRŽALU / SUPPORTED BY

Gradsko ured za kulturu Grada Zagreba
City Office for Culture Zagreb
Ministarstvo kulture Republike Hrvatske
Ministry of Culture of the Republic of Croatia
Institut Otvoreno društvo Hrvatska
Open Society Institute Croatia



ISSN 1331-0100



9 771331 010006

BADCO

INDOSS

ALTERNATIVE

...the right way with the right people...